75-



ПЫЛЬ КУЛИС

А. С. Орлов.



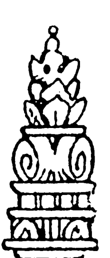
А. С. ОРЛОВ.

б артист Московскаго Малаго Театра.

„Пыль кулис“

Воспоминанія о театрѣ.





Антиквариат — 1987

А. С. Орлов, ПЫЛЬ КУЛИС

A. S. Orlov, PYL' KULIS

Серия: "КНИГИ РУССКОГО КИТАЯ", № 4

Опубликовано в издательстве "Антиквариат"

Pablished by ANTIQUARY
594 Chestnut Ridge Rd.,
ORANGE, CT 06477
USA

Manufactured in USA

„Ученик не выше учителя

и слуга не выше господина своего“...

От Матфѣя гл. 10.



В первом этажѣ дома бывшаго Ліанозова, в бывшем Каммергерском переулкѣ в Москвѣ, в низких, но свѣтлых и уютных комнатах — находится музей „Театра им. М. Горькаго", бывшаго Московскаго Художественнаго Театра...

Стѣны его увѣшаны фотографіями постановок Театра... В стеклянных витринах хранятся режиссерскіе экземпляры пьес с помѣтками К. С. Станиславскаго и В. И. Немировича-Данченко, лежат адреса в нарядных папках, подарки и ленты от вѣнков, поднесенных Театру во всѣх странах Европы и в Америкѣ...

У одного из окон бѣлеет бюст милаго „дѣдушки" — А. Р. Артема. На столах — макеты постановок: „Царя Феодора", „Чайки", „Трех сестер"...

В одном из простѣнков, невольно притягивает к себѣ взор благородная нѣжность рисунков М. В. Добужинскаго — его эскизов к „Мѣсяцу в деревнѣ" Тургенева... А из за стекол вертящихся витрин, глядят на посѣтителя изображенія актеров, художников и режиссеров, давно уже вошедших в исторію Россійскаго Театра...

В этих стѣнах, с любовью, собрано все, связанное с творческой жизнью Театра на протяженіи 35-ти лѣт его завершенной дѣятельности...

Есть там и толстый альбом, в котором, правильными рядами, вклеены скромныя карточки прошедшей через Театр молодежи... Среди нея и автор этой книги... Со страниц этого альбома, посѣдевшіе теперь отцы семейств, бодро смотрят на Божій мір молодыми, смѣлыми, широко открытыми глазами...

Жизнь каждаго из них не представляет собою

интереса и не может служить предметом монографій. Немногим суждено было оставить какой-нибудь слѣд в искусствѣ и большинство — скромно и незамѣтно прошло свой жизненный путь...

Но и в малом можно увидѣть великое. Как в каплѣ воды отражается солнце — в душѣ каждаго из них запечатлен, согрѣтый любовью и величественный образ Театра...

Ему, отошедшему в прошлое, — посвящается эта книга...

И пусть строки эти, подобно пыли кулис, ни с чѣм несравнимому аромату сцены — запаху холста, нафталина и клеевой краски — пробудят в душѣ читателя образ, самаго прекраснаго что было в нашем прекрасном прошлом — образ Театра...

Мои театральные вкусы и склонность к Драмѣ опредѣлились довольно рано.

Мнѣ было восемь лѣт когда впервые нас с сестрою повезли в театр — „Частную Оперу“ извѣстнаго С. И. Мамонтова, на оперу „Садко“.

Это была пора разсцвѣта дѣтища Саввы Ивановича, когда у него начинали свою карьеру лучшіе артисты того времени, в том числѣ сам Ф. И. Шаляпин, а декораціи писались талантливыми молодыми художниками, среди которых были Коровин, Полѣнов, и Врубель.

Первый выѣзд в оперу не оставил на мнѣ пріятнаго впечатлѣнія. Меня раздражал оркестр, заглушавшій, по моему мнѣнію, пѣвцов, огорчало, что артисты пѣли, а не разговаривали—словом, что все было „по нарочному“, а не „по взаправдошнему“, к чему у меня было какое-то смутное тяготѣніе.

От этого перваго посѣщенія театра, у меня осталось в памяти только роспись потолка, изображавшая Садко, играющаго на гуслях перед морским царем. Не в похвалу своему вкусу, отмѣчу, что она принадлежала кисти М. А. Врубеля и погибла при пожарѣ Солодовниковскаго театра, случившагося в началѣ девятисотых годов...

Послѣдующія мои театральныя впечатлѣнія были, так сказать, „посредственными“ — из разсказов родителей о пьесах, которыя они смотрѣли, разсказов ставших обязательными послѣ каждаго их выѣзда.

Как сейчас помню сборы моих родителей в театр... Тогда такіе выѣзды носили совсѣм иной характер чѣм теперь. Это были праздники, которых

ждали, к которым задолго готовились, а не так себе „посѣщенія между прочим от нечего дѣлать", как это водится в наши дни.

Помню парадное, черное кружевное платье моей матери, с широкими рукавами, напоминавшими, своей формой в плечах—двух больших бабочек и черный двубортный сюртук моего отца... Посылалось заранѣе за извозчиком, мама одѣвала спеціальную „театральную" ротонду на мѣху бѣлой ангорской козы с бѣлым песцовым воротником, крытую свѣтло-гороховым верхом и рѣзко перехваченную в таліи. Гдѣ-то, обычно, при этом затеривался ее „паж" — довольно широкая резиновая лента с крючечками по концам, служившая для поддержки шлейфа. Поиски, обычно, длились долго и отец, смѣясь, называл эти регулярныя интермедіи—„пажеской исторіей". Наконец „паж" находился. Перекрестив нас, родители спускались с лѣстницы, а мы с сестрой, с верхней площадки, смотрѣли им вслѣд, предвкушая на завтра удовольствіе интересных повѣствованій...

Особым успѣхом пользовались у нас разсказы о „Потонувшем Колоколѣ" Гауптмана, шедшем в Художественном Театрѣ. Бившій копытом, почесывавшійся и прыгавшій со скалы на скалу Лѣшій, очаровательная русалка Раутенделейн и Водяной, сидѣвшій в колодцѣ и тянувшій свое знаменитое „брэ-кэ-кэ-кэс", уморительно изображавшійся отцом — были нашими любимыми персонажами.

Но особенно цѣнили мы дни посѣщенія родителями Вѣнской Оперетты, откуда они привозили разноцвѣтные рулоны серпантина, которые артисты бросали со сцены в публику. Я не совсѣм представлял себѣ, что там происходит, но мнѣ казалось, что оперетта представляет из себя нѣчто изумительно красивое.

Семья наша была „театральной", в том смыслѣ, что она любила и часто посѣщала театр. Помню, мальчиком, роясь в старых фотографіях, я ви-

дѣл много карточек красиваго блондина в усах и бородѣ, снятаго в самых разнообразных костюмах и положеніях. Я знал, что это А. П. Ленскій, знаменитый артист Малаго Театра, игрой котораго, в молодости, особенно увлекалась моя мать.

Была там еще одна фотографія, изображавшая растрепаннаго господина в большом бѣлом галстукѣ, с вычурной надписью — посвященіем на имя моего отца. Это был Ф. Ф. Котов, руководитель драматическаго кружка, в котором, в молодости, много играл мой отец, в помѣщеніи давно уже не существующаго Пушкинскаго Театра.

По семейным преданіям, даже первое знакомство моих родителей состоялось на сценѣ, в любительском спектаклѣ, при постановкѣ давно уже забытой теперь комедіи-„Нина" или „Папашины дочки"...

Впервые в драму я попал уже приготовишкой-гимназистом. В театрѣ Корша, утренником, давали „Взятіе Измаила". Этот спектакль настолько вдохновил меня, что я сочинил на его тему даже первое свое стихотвореніе. Не помню теперь точно его содержанія,—в нем говорилось что-то о раздающемся топотѣ коня и пушечных выстрѣлах, а в финалѣ объяснялось значеніе всего происходившаго: „То Суворов наш штурмует крѣпость Измаил и к ногам Императрицы он его уж положил".

Далѣе, помню первый свой выѣзд в Художественный Театр на „Смерть Іоанна Грознаго". Мнѣ запомнился лошадиный профиль Мейерхольда, игравшаго Іоанна, сцена в которой бояре просят Царя вернуться на престол и картина послѣдняго акта, когда Іоанн выбирает подарок для посылки королевѣ Англійской... Фигура боярина, стоящаго на четвереньках, на котором царь примѣряет, осыпанное драгоцѣнными каменьями сѣдло — до сих пор стоит у меня перед глазами.

Все же, впечатлѣніе от этого спектакля не было столь сильным, каким должно было быть и вот по

какой причинѣ. Вмѣстѣ со мною учился нѣкто Леви Людвиг, в гимназическом просторѣчіи именовавшійся „Левіяшкой“. У этого „Левіяшки“ был дядя,— один из второстепенных актеров Художественнаго Театра, носившій необыкновенную фамилію— Принцпар. В „Смерти Грознаго“ он исполнял небольшую роль Семена Годунова и, как помнится, выѣзжал на сцену верхом на бѣлой лошади. Вот этот то Принцпар и заслонил для меня собою всю трагедію. То, что актер, выступающій на сценѣ Художественнаго Театра, приходился родным дядей моему однокласснику, сидѣвшему рядом со мною в ложѣ — производило на меня впечатлѣніе необыкновенное! Все время я слѣдил только за ним, боясь пропустить его появленіе. Когда он был на сценѣ, а это, надо сказать, занимало очень немного времени — я пожирал его глазами. Когда же его на сценѣ не было, что случалось гораздо чаще—я ожидал его выхода. Надо признаться, что лучи славы дяди, отраженным свѣтом, озарили в моих глазах и племянника. Долгое время я не мог освободиться от чувства нѣкоего подобострастія в отношеніи к толстому Левіяшкѣ, имѣвшему счастье быть родственником столь необыкновеннаго человѣка!

Запомнился мнѣ также „Юлій Цезарь“, сыгранный Художественным Театром в 1903 году. Это была дѣйствительно изумительная постановка, обошедшаяся Театру болѣе ста тысяч рублей.

Сцена на форумѣ и рѣчи Брута и Антонія — явились надолго темой наших игр. Каждое воскресеніе вытаскивались из комодов простыни и скатерти и мы, вмѣстѣ с нашими юными гостями, превращались в римских сенаторов.

Но, по настоящему „заразился“ я Театром в 1904 году.

Давно мнѣ было обѣщано посѣщеніе театра вечером — удовольствіе до того времени еще не

испытанное. И вот, однажды, я узнал, что сегодня вечером мнѣ предстоит пойти в Художественный Театр — на Чеховскаго „Дядю Ваню"!

Не знаю, что теперь могло бы дать мнѣ такую великую радость предвкушенія! Я не мог ни ѣсть, ни пить и с пяти часов, облачившись в парадную курточку, не сводил глаз с часовой стрѣлки, боясь опоздать к началу. Я так надоѣл матери, что она, чуть не в половинѣ седьмого, согласилась отправиться со мною в театр...

Зрительный зал был еще пуст, когда, я с замирающим сердцем усѣлся в кресло, ни под каким условіем не соглашаясь выйти в фойе из за опасенія, все таки, опоздать к началу. По болѣзни одного из артистов, в этот вечер была перемѣна—вмѣсто „Дяди Вани" давали „Три Сестры" Чехова.

Как передать то ощущеніе, которое я испытал, когда постепенно начали притухать льдинки-лампочки в зрительном залѣ, когда загорѣлась рампа, бросая яркіе блики на сѣровато-зеленый занавѣс с вышитой посерединѣ эмблемой театра — стилизованной чайкой! Трепетно жданный момент наконец наступил и занавѣс раздвинулся...

То что представилось глазам моим не было зрѣлищем, это нельзя было назвать и „представленіем" — я просто был введен в дом семейства Прозоровых в день именин младшей сестры Ирины... Это была сама жизнь, только облагороженная искусством!

Странный комплекс чувств испытал я, когда занавѣс задвинулся в первый раз... Здѣсь были и восторг и наслажденіе и горечь, горечь от сознанія того, что один акт был уже сыгран и осталось досмотрѣть всего только три!

Этот вечер был переломным моментом в моей жизни. В этот вечер и на всю жизнь я был побѣжден, захвачен очарован театром! В этот вечер я влюбился и в театр и в Станиславскаго и в

Книппер и даже в капельдинеров, одѣтых в странную форму, напоминавшую одѣяніе альпійских стрѣлков!

С этого дня, ежедневно по окончаніи гимназіи, я отправлялся в Каммергерскій переулок и бродя около театра, ждал — не пройдет-ли в завѣтныя ворота кто-нибудь из артистов. Никогда послѣ, даже при встрѣчѣ с любимой женщиной, я не волновался и не радовался так, как завидя какого-нибудь третьестепеннаго артиста, имени котораго, вѣроятно, кромѣ меня из публики никто и не знал. Всѣ свои карманныя деньги я обратил на покупку открыток с фотографіями артистов и просто невѣроятным кажется теперь — сколько радости тогда мог получить человѣк. имѣя в карманѣ всего только восемь копѣек, стоимость открытки!

Мое слишком страстное увлеченіе театром испугало моих родителей. Только послѣ долгой борьбы, мнѣ удалось достигнуть соглашенія, по которому я получил право на „жалованіе" в размѣрѣ трех рублей в мѣсяц, а слѣдовательно на посѣщеніе театра в двѣ недѣли раз, так как дешевле полутора рублей билетов в кассѣ обычно не бывало. Само собой разумѣется, что такой компромис не мог вполнѣ удовлетворить моей страсти. Надо было найти для нее какой-то иной выход и вскорѣ он был найден.

У меня был товарищ по классу, очень милый мальчик — Яша Занин, весьма скоро обращенный мною в мою театральную вѣру. И вот, под предлогом посѣщенія этого Яши — я вмѣстѣ с ним, ежевечерне, шел к Художественному Театру...

Мы приходили обычно часа за полтора до начала спектакля и, стоя у артистическаго подъѣзда, наслаждались лицезрѣніем наших кумиров, приходившихь на спекталь. Потом мы переходили вглубь двора куда выходят окна артистических уборных, не всегда плотно прикрытыя драпи-

ровками. Иногда выпадали на нашу долю счастливые дни, когда, стоя у окна, в щелку разошедшейся шторы можно было видѣть всю внутренность какой нибудь из уборной.

Затаив дыханіе и плотно прильнув к стеклу, наблюдали мы, как одѣвается и гримируется кто-нибудь из наших „богов". Чаще всего это был Леонидов. Довольно небрежно задергивал шторы своей уборной старик Артём. Но никогда к великому огорченію, нам не удавалось подсмотрѣть что дѣлается в уборной Станиславскаго...

Аппетит приходит с ѣдою и скоро такое скромное наблюденіе со стороны, перестало нас удовлетворять. Надо было, во что бы то ни стало, хотя-бы „зайцами", попытаться проникнуть в зрительный зал!...

Долго и упорно разрабатывали мы наши преступные планы...

Боковые балконы перваго яруса театра передѣланы из лож, а вторые ряды их приподняты и обнесены высоким барьером, представляя из себя нѣчто вродѣ деревянных „клѣток", в которых зрители, обычно, не сидѣли, а стояли. Вот на этом обстоятельствѣ и были основаны наши разсчеты — среди стоящей публики присутствіе двух сверхкомплектных гимназистов должно было пройти незамѣченным даже для зорких глаз билетеров.

Сказано — сдѣлано! Одним из осенних вечеров, рѣшили мы привести наш план в исполненіе.

В этот день шла пьеса Кнута Гамсуна „Драма Жизни", один из интереснѣйших спектаклей сезона, постановленная в совершенно необычайных для Художественнаго Театра декораціях и манерѣ, вызвавшей цѣлый скандал на первом представленіи. Вмѣсто привычнаго ультра-реалистическаго оформленія — декораціи художника Егорова, на этот раз, были написаны в импрессіонистическом духѣ—черточками и точками, которыя, по словам рецензента

одной из газет, напоминали знаки телеграфной ленты. Актерская игра была построена на почти полном отсутствіи жестов и сопровождалась музыкой Ильи Саца,-невѣроятно диссонантной.

Начало нашей авантюры протекало при довольно благопріятных ауспиціях. Послѣ третьяго звонка, когда публика толпою хлынула на мѣста, нам удалось обмануть бдительность контроля, проскользнуть в зрительный зал и забиться в упомянутую выше, „клѣтку". Сильно бились наши сердца — каждую минуту боялись мы появленія билетера...

Но вот закрылись двери, потухли лампочки, раздвинулся занавѣс и мы могли считать себя в безопасности, по крайней мѣрѣ на весь первый акт, т. к. во время дѣйствія вход публики в зал воспрещался. Все-же, обострившійся слух наш улавливал в корридорѣ шум энергичнаго діалога между капельдинером и каким-то господином, который мог имѣть к нам нѣкоторое отношеніе. И дѣйствительно, вынырнув одними из первых по окончаніи акта в корридор, мы увидали желчнаго господина в пенснэ, стоявшаго рядом с полной дамой и возмущеннаго отказом капельдинера пропустить его в зал на том основаніи, что всѣ мѣста на балконѣ были уже заняты!

Было очевидно, что план наш, хотя и прекрасно продуманный, осужден на неудачу. Оставалось либо идти домой, либо придумывать что-то другое... Устроив наскоро в фойэ военный совѣт, мы рѣшили все же сдѣлать еще одну попытку.

Мой пріятель направился искать свободное мѣсто в партерѣ, я же, как болѣе скромный, отправился с той же цѣлью на балкон бельэтажа.

Не всегда, однако, добродѣтель и скромность вознаграждаются.

Послѣ третьяго звонка, с великим огорченіем, я увидѣл, что ни одного свободнаго мѣста на бал-

конѣ нѣт. В отчаяніи я принял рѣшеніе устроиться прямо на ступеньках лѣстницы, которыя были значительно ниже сидѣній кресел. Чтобы не бросаться благодаря этому в глаза, я мужественно рѣшил пожертвовать своей новой фуражкой и сѣв, подложил ее под себя. Увы, все было напрасно — в мгновеніе ока прекрасный мой головной убор превратился в блин! Цѣль же, все равно, не была достигнута, так как скорченная фигура моя и красное, покрытое от волненія потом лицо, неизбѣжно должны были обратить на себя вниманіе контроля.

Не успѣли потухнуть огни в залѣ, как я почувствовал на плечѣ своем чье то прикосновеніе. Это был капельдинер, жестами предлагавшій мнѣ слѣдовать за ним. Ягненок, увидавшій льва, навѣрное, испытывает такой же ужас, какой испытал я в этот момент!

„Ваш билет, молодой человѣк", обратился он ко мне уже в корридорѣ. „У меня нѣт билета, но, может быть можно всетаки посмотрѣть", пролепетал я чуть не плача. „Пожалуйте, молодой человѣк, в контору к Полковнику".

„Полковником", — называли Инспектора театра Леонида Александровича фон-Фессинга... Затянутый в отставной мундир Сумскаго драгунскаго полка, корректнѣйшій Полковник обладал металлическим голосом, сѣрыми стальными глазами, блестѣвшими из под нависших бровей и был настоящей грозой билетеров, контрамарочников, барышников, и, само собой разумѣется, безбилетных— „зайцев".

Сидя в своей маленькой конторѣ, перед началом спектакля, среди толпившейся учащейся молодежи, провинціальных актеров, учителей и членов всевозможных съѣздов, просивших о контрамарках, он производил впечатлѣніе капитана стоящаго во время бури на карабельном мостикѣ. Его фраза: „Покорнѣйше прошу очистить контору", можно

сказать, вошла в исторію и памятна всѣм, кто видѣл в нем подобіе апостола Петра, держащяго в руках ключи от театральнаго рая.

По существу — это был очень милый и доброжелательный человѣк в чем я имѣл возможность убѣдиться позднѣе. Сын, его под псевдонимом Загарова, нѣкоторое время играл в Художественном Театрѣ, а потом был режиссером в Петербургѣ, в Александринском театрѣ.

Однако, в то время, одно имя Полковника вызывало во мнѣ почти суевѣрный ужас. „Пожалуйста, прошу вас, отпустите меня. Честное слово, я больше никогда не пойду без билета“, лепетал я, сжимая в рукѣ мѣдный пятак, предназначенный на обратную конку, который, однако, в видѣ крайней мѣры, я рѣшил предложить капельдинеру.

До этой жертвы, дѣло однако не дошло... Вид мой, очевидно, был достаточно жалок, а мои завѣренія, надо думать, достаточно искренни. Я получил свободу и не помня себя, выбѣжал из театра...

Так неудачно кончилась первая и послѣдняя моя попытка сдѣлаться „зайцем“.

Судьба моего пріятеля сложилась значительно болѣе благопріятно. В пятом ряду партера он обнаружил свободное мѣсто, рядом с какой-то дамой.

С видом весьма независимым, но с бьющимся сердцем, усѣлся он в кресло.

Надо представить себѣ его трепет, когда, через нѣсколько минут, он увидал направляющагося к нему контролера... „Простите, молодой человѣк“, сказал тот, „не будете-ли вы любезны пересѣсть на другое мѣсто--там сидит знакомый вашей сосѣдки, который очень хотѣл просить вас с ним помѣняться“. Согласіе было, конечно, дано с горячей готовностью, а вслѣд за сим ему был вручен и билет перваго ряда, с которым он благополучно про-

смотрѣл весь спектакль. Собственник первоначально занятаго мѣста, повидимому, в театр не пришел...

Очевидно, смѣлость не только города берет, но может иногда помочь получить безплатно лучшее мѣсто в лучшем театрѣ!

Неудача описаннаго опыта заставила меня искать других путей, ведущих в завѣтный „Сезам“. Уже давно я обратил вниманіе на то, что во время антрактов, широко раскрывались во двор двери, примыкавшаго к сценѣ, декораціоннаго сарая и что, незамѣтно проскользнув туда, можно было затѣм проникнуть на сцену... Мысль эта была чрезвычайно увлекательна и побороть такой соблазн я не был в силах!

Вмѣстѣ с тѣм же пріятелем, рѣшили мы использовать эту идею...

Шел Ибсеновскій „Бранд“.

Раскрылись огромныя ворота декораціоннаго сарая и нѣсколько рабочих принялись выбрасывать во двор огромныя бутафорскія скалы, стоявшія в первой картинѣ. Незамѣтно проскользнули мы в полуоткрытую дверь сарая и забились в углу... Сѣрыя гимназическія шинели сослужили нам прекрасную службу, сливаясь с сѣрыми камнями декорацій, заполнявших все помѣщеніе. Мы притаились почти не дыша... Слышно было, как прозвучал третій звонок, а затѣм раздался звук задвигаемаго засова. Наступила тишина...

Очаровательный запах крашенаго холста,—запах кулис, туманил голову.

Мы уже рѣшились выйти из нашего убѣжища, когда раздались чьи-то шаги и журчаніе водяной струи—это сторож, подметая пол, поливал его водой из лейки... Еще нѣсколько мгновеній и добрая порція ледяной воды уже лилась за наши шивороты!

Вскочив, от этой непріятной неожиданности, на ноги, мы, в жалком видѣ, предстали пред очами удивленнаго стража, пораженнаго превращеніем

норвежских скал в двух перепуганных и намокших гимназистов! Воспользовавшись его растерянностью, мы бросились к дверям, отодвинули засов и скрылись в темнотѣ двора...

Хотя погони и не было, мы долгое время просидели за мусорным ящиком, а затѣм печальные двинулись домой...

Теперь—уже всѣ способы проникнуть в наш рай нелегально были использованы и нам оставалось искать туда только путей законных!

В то время, каждый вечер, над кассой Художественнаго Театра висѣла мѣдная дощечка с надписью: „На сегодняшній спектакль билеты всѣ проданы". Уже к 12 часам того дня, когда объявлялся текущій репертуар, нельзя было получить в кассѣ мѣста дешевле полутора рублей. Всѣ-же дешевые билеты, частью разсылались по учебным заведеніям, а частью разыгрывались в особую лоттерею, происходившую по воскресеньям, на всѣ спектакли предстоящей недѣли.

Словом, для того, чтобы имѣть возможность чаще ходить в Театр — надо было запасаться дешевыми билетами и для этого принимать участіе в воскресных розыгрышах.

Такое рѣшеніе требовало громадной, почти безпредѣльной, жертвенности и выдержки — надо было пренебречь возможностью вдоволь высыпаться по воскресеньям. Лоттерея происходила в девять часов утра, участники же ея должны были быть на мѣстѣ, по крайней мѣрѣ, за два часа до начала. Одним словом, надо было вставать по воскресеньям в шесть часов утра!

Какой это ужас быть обязанным подниматься каждый день в половинѣ восьмого! Как хочется спать! Как отвратительно движеніе неумолимой стрѣлки, подвигающейся к трем четвертям восьмого — послѣднему сроку для того, чтобы вскочить с кровати и спѣшить в гимназію! Как отвра-

тительны эти холодныя зимнія утра, когда приходиться глотать свой чай еще при свѣтѣ керосиновой лампы и как прекрасны воскресенья, когда можно спать, хотя бы до десяти часов, а потом почитать книгу или просто помечтать, лежа в уютной постели!

Но — Театр превыше всего! И вот по воскресеньям, в шесть часов утра, когда еще не начинала ходить патріархальная конка, подняв воротники шинелей и дрожа на утреннем холодѣ, бѣжали мы из Замоскварѣчья в Каммергерскій переулок — путь неблизкій.

Но, несмотря на ранній час, большой двор Художественнаго Театра уже чернѣл народом. Стоном стояли молодые голоса... Кто - нибудь из студентов — вел уже предварительную запись на очередь. Вокруг него толпились гимназисты, гимназистки, курсистки, барышники и какія-то темныя личности, за двугривенный продававшія потом счастливый номер, попадавшій им в лоттерею...

Без пяти девять, когда уже разсвѣтало, из подъѣзда конторы выходил старшій курьер Константин, держа в руках старую драгунскую фуражку „полковника", в которую потом опускались лоттерейные билеты. С веселым шумом выстраивались всѣ согласно записи и длинная переплетающаяся, лента молодежи — заполняла собою почти весь громадный двор.

Ровно в девять часов на дворѣ появлялась подтянутая фигура полковника Фон Фессинга — главнаго дѣйствующаго лица в этой церемоніи. Производилась повѣрка записи, билетики укладывались в фуражку и начинался розыгрыш... Какое огорченіе, когда вытаскивалась пустая записка.

Сколько шуму, смѣху и сколько радости, когда попадался „счастливый билет"—один из первых номеров на очередь в кассу!.. Счастливцев обступала толпа, щедро расточались дѣвичьи улыбки и нужно

было имѣть каменное сердце для того, чтобы отказать в дешевом билетѣ на „Трех Сестер“ этой маленькой, изящной блондинкѣ или на „Вишневый сад“ — загадочной брюнеткѣ, с бездонными черными глазами!

Завязывались быстрыя знакомства и в десять часов веселая толпа уже стояла в новой очереди перед кассой... А неудачникам — оставалось или „плакать“ или идти в трактир „Лондон“, находящійся рядом с Благородным Собраніем в Охотном ряду и в этой штаб-квартирѣ театральных барышников — обрекать свой тощій кошелек на „поток и разграбленіе“...

В тѣ счастливыя времена, артисты Художественнаго Театра еще выходили на вызов публики, и вот, по окончаніи каждаго акта, нужно было ухитриться добѣжать со своего мѣста, гдѣ-нибудь в первом ярусѣ, к рампѣ, покуда занавѣс на вызовы еще не успѣл задвинуться окончательно. Нужно было сумѣть, оглушительным криком и ярыми аплодисментами — обратить на себя вниманіе кого-нибудь из артистов — только тогда наслажденіе было полным... А потом, в антрактѣ — радостный обмѣн впечатлѣній: „Ты видѣл, как Станиславскій посмотрѣл на меня?“ „Ну, а за то мнѣ улыбнулась Книппер!“

А когда в карманѣ было нѣсколько мелочи, право стоило купить на них нарцисс или гвоздику с тѣм, чтобы, в бумажкѣ с надписью — бросить их к ногам своего любимца. Какое счастье было, когда скромный дар твой достигал назначенія!

А послѣ спектакля — дежурство у артистическаго подъѣзда...

Как сейчас помню туманную осеннюю ночь, громадный темный двор и электрическую лампочку, ярко горѣвшую над дверью подъѣзда... Три маленьких фигуры во дворѣ: два гимназиста и одна гимназистка... Вот отворяется дверь и во дворѣ

появляется громадная фигура К. С. Станиславскаго... Жидкіе аплодисменты и крики „браво“ из маленькой группы трех вѣрных поклонников...

Ласково улыбаясь, Константин Сергѣевич снимает шапку со своей серебряной головы и пожимает руки двум мальчикам и одной дѣвочкѣ... „Ну, как понравилось вам“, спрашивает он. „Очень, Константин Сергѣевич, очень...“ Но слова не идут на язык и в молчаніи провожаем мы его до ворот.

Подкатывает извозчик, Константин Сергѣевич снова ласково пожимает нам руки, снимает шапку... Извозчик, дребезжа пролеткой, трогается... А по темному и пустому Каммергерскому переулку, вслѣд ему раздаются аплодисменты и крики: „Браво, Станиславскій, браво!..“

А на завтра предстоят классныя работы по математикѣ... Математик, Василій Иванович, тяжелым камнем лежит на моей гимназической жизни. Классная работа — почти всегда вѣрная двойка. Но на завтра я полон надежд — рука, которую пожал сам Станиславскій, не может написать неправильнаго рѣшенія!

С вечера, возвратившись домой и утром, идя в гимназію, я не мою свою правую руку и спокойно пишу классную работу... На слѣдующій день я получаю за нее... опять двойку! Даже сам Станиславскій не мог измѣнить теченія жалкой судьбы моей, по крайней мѣрѣ в области математической!

Но тот, кто однажды хотя бы раз вздохнул в себя пыль кулис, тот кто дышал воздухом, напоенным ароматом сцены, кто знает, ни с чѣм несравнимый, запах холста и клеевой краски—тот отравлен театром навсегда... И мысль, во что бы то ни стало, проникнуть туда — за кулисы театра—стала моей идеей—фикс...

Недаром говорится, что „на ловца и звѣрь бѣжит“. — Однажды, в нашей гимназіи прошел слух, что в Оперѣ Зимина принимают гимназистов

для участія в народных сценах. Правда, без вознагражденія, но зато всѣм участникам предоставляется право, во все время спектакля находиться на сценѣ и оттуда слушать оперу.

В первый-же праздничный день, в половинѣ восьмого, мы входили в проходныя ворота Солодниковскаго театра, гордо направляясь к артистическому подъѣзду... Стоявшій в прихожей служитель—снял наши шинели, спрятал их, вмѣстѣ с фуражками, в особые мѣшки и запер в шкафу под лѣстницей. Наши форменные ремни с бляхами мы запрятали в карманы и, разстегнув курточки, приняли, до нѣкоторой степени, вид независимых цивильных граждан...

Поднявшись по небольшой лѣстницѣ, мы очутились перед входом на сцену... Молодой человѣк, в фантастической штатской одеждѣ из сѣраго сукна, — тоже, повидимому, гимназист старшаго класса, записал нас на особом листѣ и сообщил что мы назначаемся сегодня на роли „торреадоров" в третьем актѣ — шла опера „Кармен". Далѣе, по безконечно длинной лѣстницѣ, нас направили наверх и мы очутились в громадной комнатѣ, в которой толпилось масса народу... Это была уборная статистов: одни—одѣвались, другіе—гримировались, третьи—просто бесѣдовали... Шум стоял невообразимый!.. Табачный дым клубами носился в воздухѣ...

Театральный портной выдал нам костюмы... Трико, надо полагать, было когда то бѣлаго цвѣта, но в данный момент — имѣло такой подозрительный сѣро-буроватый тон, что, при всей нашей готовности принести Мельпоменѣ любую жертву — одѣть его на голое тѣло мы не рѣшились!.. Далѣе, нам выдали по парѣ туфель — такого громаднаго размѣра, что из боязни потерять их еще до выхода на сцену, я рѣшил, временно, держать их просто в руках. Кромѣ трико, костюм состоял из невѣроятно грязнаго жилета и краснаго бархатнаго болеро... Париков не полагалось — мальчишка парик-

махер только подрумянил щеки и мы были готовы к выходу.

Вид двух юных торреадоров, спускавшихся с лѣстницы с туфлями в руках, не поразил, однако никого.

Когда мы очутились на сценѣ -- шел акт с контрабандистами в горах. Партію дона Хозе пѣл толстый Давид Южин, Кармен же — его жена — необъятная Ермоленко. Но, не до того было нам, чтобы слушать оперу! Вид изнанки сцены нас ослѣпил совершенно... Огромная коробка сцены, высотою в нѣсколько десятков саженей, гудящіе прожектора, колосники, софиты, толстая паутина веревок и мысль, что мы находимся на сценѣ в качествѣ участников в настоящем театрѣ — все это дѣйствовало, поистинѣ, одурманивающе...

Кромѣ того, подобно правовѣрным, попавшим в рай, мы были окружены прелестными гуріями... Хористки, в испанских костюмах с необычайно огромными глазами и яркими губами — казались нам неземными существами ангельской красоты. Мы пожирали их глазами, не смѣя, однако, заговорить... Кромѣ того, мы не чувствовали себя спокойными, не представляя себѣ ясно наших дальнѣйших функцій...

Раздались аплодисменты в зрительном залѣ. Полутемная сцена мгновенно ярко освѣтилась... Рабочіе ухватились за декораціи — и, в одну минуту, жизнь на сценѣ пріобрѣла какой-то невѣроятный, сумасшедшій темп... Оглушенные, стояли мы, прижавшись к стѣнкѣ... Мимо неслись по воздуху, в руках рабочих, колонны, стѣны цирка, лѣстницы и, через пять минут из этого хаоса, на наших глазах, возникла обстановка четвертаго акта...

Какой то маленькій человѣк в пенснэ с мокрым от пота лбом — метался по сценѣ, подготовляя статистов к выходу. Он втиснул нас в ряды других торреадоров, наскоро объяснив, что нашей

задачей является — пройти через сцену из лѣвой кулисы в правую, привѣтствуя публику на сценѣ движеніем руки. Затѣм хористки, стоящія на лѣстницѣ цирка — будут бросать нам цвѣты, мы же, должны изящно посылать им в отвѣт воздушные поцѣлуи...

Откуда-то появились двѣ громадных разкормленных лошади, с сидящими на них толстыми пожарными, которых тут же, на наших глазах, костюмер и гример, превращали в матадоров...

Прозвучал третій звонок, послышались звуки увертюры — дальше откладывать было нельзя и я рѣшительно всунул ноги в мои, право только для великана предназначенные, туфли. Наконец,наступило время нашего выхода... Оркестр заиграл с дѣтства знакомый,марш „Торреадор иди смѣлѣе в бой" и, по жесту маленькаго потнаго человѣка, в пенснэ, сначала двинулись во главѣ колонны — матадоры (пожарные верхом на лошадях), а за ними стройными рядами и мы — торреадоры.

В первый раз, в своей жизни, я очутился на настоящей сценѣ, но страха не было. Изящным, как мнѣ казалось, движеніем руки, я посылал воздушные поцѣлуи очаровательным испанкам, засыпавшим нас измятыми бумажными цвѣтами... Единственно, что меня смущало — это были туфли, в которых я должен был скользить по полу, словно на лыжах, из боязни навѣки потерять эту важную часть туалета... Путь через сцену был недолог и через нѣсколько секунд, удовлетворенный своим первым дебютом я уже стоял в правой кулисѣ.

Не успѣл я придти в себя, как увидѣл опять маленькаго человѣка в пенснэ, в состояніи крайняго раздраженія, дѣлавшаго по моему адресу отчаянѣйшія движенія и с яростью шептавшаго: „Что же вы, черт вас возьми, стоите здѣсь, как пень!.. Вам же нужно пройти еще два раза!.."

Быстро скинув и взяв опять в руки мои туф-

ли, я с трудом пролѣз под брюхом одной из лошадей, отрѣзавших мнѣ путь и, пробѣжав за задником, поспѣл как раз к тому моменту, когда послѣдняя пара теорреадоров вторично выступала на сцену...

При втором прохожденіи, чувствуя себя совершенно увѣренным в своей роли я испытывал еще большее наслажденіе, и еще граціознѣй посылал поцѣлуи очаровательным доннам. Затѣм, я снова слегка запыхавшись, обѣжал сцену за задником и выступил на публику в третій и послѣдній раз... Но тут со мной произошло несчастье — я так увлекся исполненіем роли, что забыл о не подходящих размѣрах туфель и, сдѣлав неосторожно слишком рѣзкое движеніе--потерял туфлю с правой ноги.. Описав кривую, она шлепнулась прямо в оркестр... Так я и закончил свой выход с одной обутой, а другой необутой ногой!

Разоблачившись в уборной, я поразился цвѣту моего бѣлья -- оно стало совсѣм сѣрым. Надо думать, что много лѣт Зиминское трико не знало ни воды ни мыла!..

К великому моему сожалѣнію, вскорѣ послѣ моего „дебюта" —Градоначальник оштрафовал С. И. Зимина за допущеніе к участію в спектаклѣ учеников средних учебных заведеній и, таким образом, эта попытка моя пріобщиться к оперному искусству оказалась первой и послѣдней...

Тѣм не менѣе, это выступленіе на сценѣ имѣло для меня огромное значеніе — оно пробудило во мнѣ дремавшіе актерскіе инстинкты и породило страстное желаніе играть.

Среди своих товарищей по классу и подруг моей сестры, я навербовал актеров для своей будущей труппы. Остановка была только за режиссером, но тут сама судьба пошла мнѣ навстрѣчу. Репетитором моего кузена был очень симпатичный студент медик, по имени Дмитрій Феофанович, а по

фамиліи Заранко-Заранкевич, сіявшій в моих глазах отраженным блеском Художественнаго театра.

Нѣсколько лѣт до этого, при постановкѣ Юлія Цезаря, он работал в театрѣ в качествѣ статиста и был там даже их старостой. Артистическія его достиженія в театрѣ не были велики, т. к. единственная порученная ему роль была — „Ржущій конь". В просторѣчіи это означало, что он за кулисами подражал ржанію лошади в одной из картин Цезаря. Это не мѣшало, конечно, стоять его художественному авторитету в моих глазах весьма высоко и потому я был безконечно счастлив, когда режиссерскую часть он, любезно, согласился принять на себя.

Как и всегда в таких случаях, много затрудненій и дебатов вызвал вопрос о том, — что именно нам поставить. Мои планы были грандіозны. Мнѣ хотѣлось сыграть „Мѣсяц в деревнѣ" Тургенева или по крайней мѣрѣ Чеховскаго „Дядю Ваню". Дмитрій же Феофанович, разумно предлагал поставить два каких нибудь небольших водевиля.

Мнѣніе его восторжествовало, и для перваго спектакля были выбраны — „Юбилей" Чехова и старый заигранный водевиль — "Не зная броду, не суйся в воду". В первом я изображал Шипучина, а во втором—лакея Макарку.

Постановка спектакля приносила мнѣ много огорченій. С одной стороны, артисты мои не проявляли достаточной серьезности — опаздывали на репетиціи, пропускали выхода, занимаясь по преимуществу флиртом и не желали выучить своих ролей. С другой же — режиссер также не проявлял никакой активности, гораздо больше интересуясь, модной тогда, игрою в винт, чем постановкой нашего спектакля.

Наконец, наступил долгожданный день спектакля... Гостиная была раздѣлена на двѣ равных

части и перегорожена занавѣсом, сшитым из парусины, служившей маркизами для дачнаго балкона. Рампы и софитов не было, а в качествѣ боковых прожекторов — служили двѣ огромных лампы „Молніи".

Как прошел спектакль? Надо полагать, что не так уж плохо. В этом меня убѣждает слѣдующее: один из моих товарищей по гимназіи — входил в другой любительскій кружок, состоявшій из гимназистов старших классов. Узнав о моих успѣхах на театральном поприщѣ, этот товарищ предложил мнѣ, совмѣстно с их кружком — поставить спектакль, сняв для этого настоящій театральный зал.

Это был „Театр Гирша", находившійся у Арбатских ворот, в котором позднѣе помѣщался „Ибсенскій Театр" Озерова. Незадолго до войны помѣщеніе это было перестроено под квартиры.

Предложеніе было чрезвычайно заманчиво, тѣм болѣе, что матеріальнаго риска я, в данном случаѣ, не нес. Тот кружок ставил трехактную вещичку Салова под названіем — „Золотая рыбка", мы-же повторяли Чеховскій „Юбилей".

До сих пор я не могу понять—как это публика не забросала нас на этом спектаклѣ гнилыми яблоками. Всѣ исполнители „Юбилея" были в возрастѣ от 14-ти до 15 лѣт, костюмы на нас были с чужого плеча, ни о каких мизансценах мы и понятія не имѣли, а играли, как Бог на душу положит. Тѣм не менѣе, публика, Московская публика—не свистѣла, но мѣстами даже аплодировала нам!.. По всей вѣроятности — наше исполненіе, всетаки, было не так уж плохо.

За первым спектаклем послѣдовал второй. Мы поставили какую-то белиберду под названіем— „Пріемный день", гдѣ фигурировал адвокат Огурчиков, какой-то заика, теща — словом всѣ необходимые водевильные персонажи. На этом спектаклѣ

дѣятельность нашаго кружка прервалась. Постановка водевиля меня не удовлетворяла, мнѣ хотѣлось сыграть что-нибудь капитальное, а т. к. это было нам не по силам — из этих попыток ничего не выходило.

В эту зиму, я впервые попал в Малый Театр и в первый раз увидал М. Н. Ермолову во французской мелодрамѣ — „Красная мантія". Как ни стыдно признаться, но игра Ермоловой не произвела на меня большого впечатлѣнія. Возможно, что это произошло оттого, что вниманіе мое все время отвлекалось убогостью обстановки, в которой дѣйствовала эта великая актриса.

Послѣ роскоши постановок Художественнаго Театра, облезлые, какіе-то заплеванные павильоны, трафаретныя мизан-сцены и безвкусная обстановка — просто оскорбляли глаз. Поразило меня еще одно обстоятельство: когда актер входил или выходил на сцену — двери павильона сами собой отворялись и затворялись. Мѣстами получалось особенно курьезно: актер еще не успѣвал закончить горячаго заключительнаго монолога „на уход", еще не дѣлал даже движенія к двери, как эта послѣдняя, словно по мановенію волшебнаго жезла открывалась авансом, в ожиданіи его ухода. Объяснялось это чудо тѣм, что артистам Императорских Театров не полагалось дотрагиваться до дверей — эта обязанность была возложена на спеціальных плотников.

Вскорѣ, через одного из моих товарищей, имѣвшаго связь с врачем Императорских театров в Москвѣ, доктором Казанским, я получил возможность часто пользоваться контрамарками в Малый Театр.

В то время труппа его была еще необычайно сильна — из актрис в ней были: М. Н. Ермолова, О. О. Садовская, Э. К. Лешковская, а из актеров — А. П. Ленскій. А. И. Южин, К. Н. Рыбаков и

М. П. Садовскій. И, несмотря на это каждый вечер театр буквально пустовал. Два-три десятка контрамарочников — вот все, что составляло публику партера. Еще меньше народу было на представленіи пьесы Ибсена „Борьба за престол“, в которой А. П. Ленскій играл роль Епископа Николаса, изумительно произнося монолог, длившійся не менѣе получаса. Впрочем, в Малый Театр можно было легко устроиться и без контрамарки — нужно было только сунуть капельдинеру двадцать копѣек, для того, чтобы получить право, комфортабельно, усѣсться в креслѣ балкона.

К тому же времени относится мое знакомство с цѣлым рядом иностранных знаменитостей, пріѣзжавших в Москву на гастроли. Помню я пріѣзд Сициліанскаго трагика Ди-Грассо, выступавшаго со своей труппой в „Интернаціональном Театрѣ“ на Никитской улицѣ. Труппа была слабая, обстановка была жалкая и, тѣм не менѣе, сам Ди-Грассо производил своей игрой впечатлѣніе потрясающее... У этого, не искушеннаго никакой школой актера — был пламенный темперамент и необыкновенная вѣра в то, что он дѣлал на сценѣ.

Я помню, в какой-то мелодрамѣ, он играл обманутаго любовника. Спрятавшись в кустах, он подстораживал свиданіе своей вѣроломной любовницы с новым возлюбленным. И вот, в самом патетическом мѣстѣ встрѣчи, он как тигр, необыкновенно мягким и сильным прыжком — бросался на грудь своего соперника и тут же перегрызал ему горло. Он так изумительно вел эту сцену, что зрители буквально „видѣли“ кровь, текущую из перегрызеннаго горла, а слабонервных дам капельдинеры, в обморокѣ, выносили из зрительнаго зала.

Послѣ окончанія этого спектакля, стоя на галлерѣе театра я долго и упорно вызывал Ди-Грассо, вмѣстѣ со зрителями лож и партера, среди которых, в первом ряду, выдѣлялась серебряная голова

Станиславскаго... На сцену летѣли цвѣты и подарки... У меня в руках ничего не было, кромѣ гимназической фуражки и в восторгѣ я бросил ее на сцену. Ди-Грассо вышел на вызовы во второй и третій раз... Не помня себя, я снял гимназическій пояс и в экстазѣ бросил его туда же!.. Ди-Грассо выходил еще много раз на вызовы, прижимая к груди мою фуражку, пояс же мой, словно черная змѣя с серебряной головой обвивала его шею.

Когда зал опустѣл и потух, я оказался в весьма плачевном положеніи — без пояса и фуражки я никак не мог двинуться домой. С тоскою я стоял у входа на сцену, ожидая, что кто-нибудь выйдет и возвратит мнѣ необходимые мнѣ предметы гардероба. Но дверь была заперта — по всей вѣроятности, артисты проходили другим выходом... В отчаяніи я стал барабанить в дверь. На стук мой вышел театральный сторож.

„Что вам угодно, молодой человѣк, чего вы стучите?", спросил он меня.

„Здѣсь на сценѣ должна быть моя фуражка и пояс... Не можете-ли вы мнѣ их возвратить", пролепетал я.

„Ах, так это ваша фуражка", сказал он, улыбаясь. „Господин Ди-Грассо забрал все это в свою уборную. Сейчас я доложу ему"...

Через нѣсколько времени раздались чьи-то грузные шаги и со сцены вылетѣла крупная фигура Сициліанца „O mio bambino carissimio", воскликнул трагик, раскрывая свои объятія, в которыя я был заключен с такою силой, что кости мои затрещали. Потом он стал меня неистово цѣловать, безбожно натирая мнѣ щеки давно небритою щетиной. От него пахло пивом и дешевыми папиросами...

Через нѣсколько минут, получив в полной сохранности фуражку и пояс, я удовлетворенный уже шествовал домой...

В тот же год пріѣзжала на гастроли в Москву знаменитая Сара Бернар. Несмотря на то, что в то время ей было уже лѣт шестьдесят пять — она играла «Орленка», «Гамлета» и «Даму с камеліями». Ея игра, собственно, не была исполненіем роли, а мастерским показом того, как ее надо было играть. Это был вызов, бросаемый актрисой времени и законам природы.

Правда, только на короткія мгновенія, но зритель вѣрил, что старая, шестидесятипятилѣтняя Бернар — это очаровательная Маргарита Готье, возлюбленная юного Армана. Читала она превосходно, но по сценѣ двигалась уже с большим трудом, несмотря на то, что мизансцены были построены так, что каждый раз, при переходах она могла опереться на какой-нибудь предмет: стол, спинку кресла и т. д.

Из уваженія к имени знаменитой гастролерши, театралами нашей гимназіи было рѣшено поднести ей адрес на французском языкѣ, честь прочтенія котораго выпала на мою долю.

Секретарь „Великой Сары" назначил нам пріем в театрѣ, в одно из воскресеній, днем. Когда Бернар приблизилась ко мнѣ, для того чтобы выслушать привѣтствіе, я, разсмотрѣв ее, испытал почти ужас... Представьте себѣ, лицо двадцатилѣтней дѣвушки, с поразительно нѣжной кожей (она, как говорили, была эмалирована), золотыя косы Гретхен, вмѣсто зубов — жемчуга, роскошныя длинныя изогнутыя рѣсницы, конечно, искусственныя... и на этом юном лицѣ — два старческих, выцвѣтших, усталых, измученных глаз... Непередаваемо жуткій, противоестественный контраст...

Закончив кое-как свое привѣтствіе и поцѣловав раздушенную ручку, я удалился, задавая себѣ вопрос: „Кого-же хочет обмануть эта старая, усталая от жизни женщина — себя или других? Во

имя чего ведет она эту безнадежную борьбу с разрушительным временем?"

Через нѣсколько лѣт, лишившись правой ноги при операціи — она все-же продолжала играть с протезом и все тѣ-же излюбленныя роли своего репертуара „Орленка", „Гамлета" и „Даму с камеліями". Сила воли этой женщины была поистинѣ изумительна!..

Большим праздником для меня был также, второй по счету, пріѣзд в Москву Айседоры Дункан, танцевавшей, на этот раз, в Художественном Театрѣ. В танцах ея было дѣйствительно нѣчто исключительное, неповторяемое... Это был не балет, а пластическое изображеніе звука. Такой сліянности движеній и жеста с музыкой я больше не видал...

Моей неотступной мечтой стало — получить ее автограф. И вот, пріобрѣтя заранѣе ея фотографію, я рѣшил, добившись свиданія, произнести, подходящій к случаю спич на английском языкѣ и просить о подписи. Трудность этого предпріятія была в том, что английскаго языка я не знал вовсе.

Написав привѣтствіе по русски, я обратился к одной из своих теток с просьбой перевести его на англійскій язык, и затѣм написав его русскими буквами, заучил его наизусть. Рѣчь моя была составлена в „высоком штилѣ" и заканчивалась приблизительно так: „Прошу вас написать на этой карточкѣ ваше имя, которое уже высѣчено буквами восторга в моем сердцѣ".

Пріобрѣтя три красных розы, я прошел в артистическій подъѣзд и просил доложить обо мнѣ госпожѣ Дункан. Через нѣкоторое время, вышла молодая англичанка, повидимости компаньонка Дункан, которая жестом пригласила меня в уборную знаменитой танцовщицы...

Дункан сидѣла на диванѣ, в какой то странной одеждѣ, напоминавшей хитон краснаго цвѣта. Повидимости, она была разочарована, увидав столь

юнаго поклонника. Отвѣсив низкій поклон, я начал говорить свое привѣтствіе.

Вначалѣ — лицо ея изобразило недоумѣніе. Потом — испуг... Наконец, схватившись, в буквальном смыслѣ, за живот, она упала на диван, прямо задыхаясь от душившаго ея припадка смѣха. Я был сконфужен и оскорблен подобным дѣйствіем моего привѣтствія... На громкій смѣх Дункан в уборную ея вошла, уже извѣстная мнѣ, компаньонка и какой-то молодой человѣк... Задыхаясь от смѣха, Дункан стала что-то оживленно разсказывать им на англійском языкѣ, а потом жестами попросила повторить мое привѣтствіе. На этот раз, реакція на него была не менѣе сильна — всѣ трое хохотали как безумные.

Несмотря на то, что мой англійскій язык звучал, вѣроятно, дѣйствительно комично смысл моей просьбы был понят и через нѣсколько минут, карточка украсилась автографом Дункан с очень милыми словами привѣтствія...

При частых посѣщеніях Художественнаго Театра, я обратил вниманіе на то, что двѣ литерныя ложи перваго яруса всегда пустовали. Даже на планѣ Театра они были перечеркнуты крест на крест, а в кассѣ мѣста в них не продавались. Из разспросов выяснилось, что публика попадавшая в эти ложи постоянно обращалась в контору Театра с претензіей на то, что оттуда видны только ноги актеров, вслѣдствіи чего Дирекція рѣшила мѣст в них не продавать.

Эти свѣдѣнія сильно вдохновили меня... Вѣдь, если эти ложи все равно пустуют, почему не попытаться получить разрѣшеніе занимать там мѣста во время спектакля! Мысль эта не давала мнѣ покоя и, послѣ долгих размышленій и внутренней борьбы, я рѣшил обратиться с соотвѣтствующей просьбой непосредственно к К. С. Станиславскому...

В один прекрасный день, с сильно бьющимся сердцем, в дневные часы, вошел я в контору Театра. Она была пуста, только дежурный, толстый Константин, знавшій меня немного по участію в воскресных лоттереях, дремал у стола... Предупредительно поздоровавшись, я просил доложить обо мнѣ Константину Сергѣевичу. „А он знает вас“, подозрительно спросил он.

„Вы только доложите ему, что его желает видѣть Орлов, он уже знает“.

С недовольной миной, лѣниво вышел Константин из конторы. Вернувшись через нѣсколько минут, он просил меня обождать... В страшном волненіи, ожидал я исхода своего предпріятія...

Через нѣсколько времени, в конторѣ появился Константин Сергѣевич... Как всегда ласково улыбаясь, он подал руку и спросил что мнѣ надо.

„Константин Сергѣевич“, начал я, краснѣя как рак и давясь словами „в Театрѣ есть двѣ ложи, из которых ничего не видно и которыя не продаются, разрѣшите мнѣ сидѣть там, из них же все равно ничего не видно“.

„Ну, а если ничего не видно“, возразил Константин Сергѣевич, „так что-же вы будете дѣлать там?“

„Если и не видно, то, по крайней мѣрѣ, все слышно. Пожалуйста, Константин Сергѣевич“. Вся моя фигура выражала такую горячую мольбу, что Константин Сергѣевич стал колебаться.

„А кашлять вы там не будете“, спросил он.

„Нѣт, Константин Сергѣевич, честное слово, не буду. Я буду сидѣть там тихо как мышь“.

„Ну, хорошо“, сказал он. „Я сейчас напишу вам нѣсколько слов на своей карточкѣ, вы передадите ее полковнику Фессингу. Если можно будет— он вам все устроит“.

„Спасибо, Константин Сергѣевич, спасибо“,

разсыпался я в благодарностях, не помня себя от радости.

Через нѣсколько минут, Константин вынес мнѣ визитную карточку, на которой стояло: „Полковнику Л. А. Фессингу. По возможности, прошу не отказать в просьбѣ просителя“ и подпись: „К. Станиславскій“. Карточку эту, как дорогую реликвію храню я до сих пор...

Вечером того же дня, я стоял в конторѣ перед Полковником и передав ему драгоцѣнную карточку, с душевным томленіем, ждал рѣшенія своей участи... Повидимому, Полковник, часто встрѣчавшій меня на утренних лотереях, проникся ко мнѣ симпатіей.

„Хорошо, молодой человѣк, я сдѣлаю распоряженіе, чтобы вас безпрепятственно пропускали в правую литерную ложу перваго яруса. Только прошу вас не шумѣть и не кашлять — в противном случаѣ, я должен буду взять свое разрѣшеніе обратно. А теперь прошу вас — очистить контору“.

С этого дня, регулярно каждый вечер, как на службу, являлся я в „свою“ ложу и обычно сидѣл там в полном одиночествѣ. Только изрѣдка, какая то мрачная фигура с красным носом появлялась в качествѣ второго посѣтителя. Как оказалось впослѣдствіи — это был дежурный агент Охраннаго Отдѣленія...

Предварительная информація, полученная мной относительно ложи оправдалась только отчасти. Когда дѣйствіе происходило в павильонѣ, дѣйствительно, из нея были видны, даже не ноги, а только кончики ботинок актеров, находившихся на первом планѣ. Когда же сцена представляла собою экстерьер — все было видно превосходно.

Боже, сколько радости и счастья получил я, сидя в этой ложѣ! Какія минуты великаго восторга были мнѣ в ней подарены судьбой. Всѣ пьесы текущаго репертуара за три года — я пересмотрѣл

по нѣсколько десятков раз. „Царя Федора", „Ревизора" и всѣ Чеховскія пьесы — я знал наизусть, а интонаціи актеров и понынѣ звучат в ушах моих!

Эта литерная ложа перваго яруса стала для меня подлинной школой театральнаго искусства... Благодаря ежедневным посѣщеніям, мелочи обычно ускользающія от зрителя и художественныя детали, в которых, собственно, и проявляется весь артистизм и мастерство исполненія — сначала безсознательно, а потом уже сознательно — запоминались мной.

И дѣйствительно, развѣ можно было, просмотрѣв пьесу всего только раз, оцѣнить всю прелесть и глубину постановок Художественнаго Театра, работавшаго над своими созданіями нерѣдко годами, постановок, в которыя вкладывали свой изумительный вкус, чутье и талант такіе мастера сцены, как К. С. Станиславскій и В. И. Немирович! Благодаря своим частым посѣщеніям, я смог обращать вниманіе не только на игру главных персонажей, но и на исполненіе ролей, незамѣтных для большой публики.

Помню, однажды, на первом представленіи „Анатэмы" мое вниманіе обратил на себя новый актер, роль котораго состояла всего из нѣскольких слов. На афишѣ значилось, неизвѣстная мнѣ тогда фамилія — Кузнецов. Позже возобновили «Царя Федора» и тот же Кузнецов сыграл в нем малюсенькую роль одного из выборных, заключавшуюся всего в одной фразѣ: «Дать-то он его дал, да сдержит-ли», но говорил он ее так, что я не забыл этого и сегодня. Тогда мнѣ стала ясна старая истина: «нѣт плохих ролей, есть только плохіе актеры». Через нѣсколько времени, этот Кузнецов уже играл в очередь с А. Ф. Горевым—Хлестакова и дублировал А. Р. Артему в «Вишневом саду», а через полтора десятка лѣт стал заслуженным артистом Малаго Театра. Встрѣтившись с ним на празд-

нованіи его 25-ти лѣтняго юбилея, я напомнил ему о его первых шагах на сценѣ Художественнаго Театра и этим разстрогал его до слез. Он умер недавно, сравнительно молодым человѣком. Это был настоящій, большой актер! Мир его праху...

В бытность мою в послѣдних классах гимназіи, познакомился я с артистом Художественнаго Театра Андреем Николаевичем Лаврентьевым. В тѣ дни он занимал в Театрѣ очень скромное положеніе, исполняя маленькія, и по большоій части безцвѣтныя роли, вродѣ — стараго Еврея „Анатэмѣ“, гдѣ он произносил слѣдующія мало вразумительныя слова: „Хлѣб без любви, что трава без соли — желудок насыщает, во рту же томленіе и горькая память!“

Года через три Андрею Николаевичу посчастливилось сдѣлать прекрасную карьеру. Он был приглашен в качествѣ режиссера, в Петербург, в Александринскій Театр, а затѣм, перед самоій революціеій — получил должность Главнаго Режиссера в том же Театрѣ. Послѣ революціи, он стал во главѣ „Большого Драматическаго Театра“ и получил званіе заслуженнаго артиста.

В концѣ двадцатых годов, „Драматическій Театр“ пріѣзжал в Москву на гастроли, мы встрѣтились с Андреем Николаевичем и долго вспоминали дѣла дней минувших... Я был на одном из спектаклеій Театра и убѣдился, что „Андрюхан“ — так звали его друзья, выработался в большого и интереснаго актера. В тѣ же дни — это был молодоій артист, весьма стѣсненныій в средствах и охотно бравшіійся за постановки любительских спектаклеій.

Одна из родственниц моих, М. П. Щенкова — ежегодно ставила в Московском Охотничьем Клубѣ благотворительные спектакли в пользу Пріюта, Попечительницеій котораго она состояла. Одним из таких спектаклеій, участвовать в котором был приглашен и я — режиссировал Лаврентьев. Безпре-

дѣльное обожаніе, с которым я взирал на своего режиссера, было им, конечно, с удовлетвореніем отмѣчено — не думаю, чтобы у него было тогда много поклонников. Однажды, он посѣтил наш дом, вручил мнѣ на память свою фотографію и обѣщал заняться моей подготовкой к экзамену в Художественный Театр, который я рѣшил держать тотчас по окончаніи гимназіи.

Лѣто 1909 года, когда я только что вступил в Университет, мы, как обычно, проводили на дачѣ, в Пушкинѣ, в мѣстности, называвшейся Акуловская Гора. На противоположной сторонѣ рѣки Учи, была расположена, излюбленная москвичами, деревня Листвяны, гдѣ, в небольшой дачкѣ снятой его свояком извѣстным художником К. А. Коровиным—проводил лѣто Андрей Николаевич, отдававшій, почти все свое время, рыбной ловлѣ.

Рядом с их домиком, стояла большая дача моих родственников, гдѣ два раза в недѣлю происходили наши с ним занятія. Для чтенія на экзаменѣ были выбраны — басня Крылова „Любопытный" и стихотвореніе Валерія Брюсо́ва „La belle dame sans merci".

Выбор послѣдней вещи надо признать крайне неудачным — в то время я был еще очень юн и, в восемнадцать лѣт голос мой еще не установился окончательно. Стихотвореніе-же Брюсова, гдѣ рѣчь ведется от лица, закаленнаго в боях мужественнаго воина — требовала сильнаго низкаго голоса и „металла", котораго, естественно, у меня не могло быть. Долго потом, мои кузены и кузины не давали мнѣ покоя, изображая как, я, пуская „пѣтуха" — декламировал без устали начальныя строки этаго стихотворенія: „Я не покрыл лица забралом, не поднял твердаго щита — я ждал один за темным валом, гдѣ даль безмолвна и пуста"...

По установившейся традиціи, пріемныя испытанія в Художественном Театрѣ производились в

августѣ, обычно 6-го или 15-го числа. Экзамены были двухстепенные. Предварительно конкурсанты провѣрялись отдѣльными артистами — членами пріемной комиссіи, единолично разрѣшавшими вопрос о допущеніи испытуемаго к конкурсу. Затѣм, уже цѣлый синклит артистов, под предсѣдательством В. И. Немировича-Данченко производил окончательный отбор.

Мой первый предварительный экзамен у М. Н. Германовой был назначен на воскресный день вечером. В этот же вечер устраивался дачный бал „на кругу" платформы „Клязьма", на котором должна была присутствовать тогдашняя „властительница моих дум". Учитывая особую интерес ность, которую придавало мнѣ положеніе будущаго артиста, я рѣшил до экзамена отправиться на „Клязьму". Протанцевав „с ней" два вальса и па-де-катр, и получив на счастье маленькій кошелечек с носовым платком, надушенным духами „Coeur de Jeanette"...

Спѣшно направился к станціи боясь опоздать на поѣзд...

И теперь, много лѣт спустя, этот наивный аромат дѣвических духов — вызывает у меня воспоминанія о том далеком, полном упованіи и надежд вечерѣ и ушедшей безвозвратной юности, когда, под звуки вальса „Невозвратное Время", вагон дачнаго поѣзда тронулся, унося меня навстрѣчу моей судьбѣ... Кошелечек выполнил свое назна ченіе блестяще!

Предварительный экзамен был мною выдержан и я был допущен к конкурсу, назначенному на 6-е августа.

По всей вѣроятности, послѣднее время, я слишком злоупотреблял декламаціей и чрезмѣрно напрягал свой голос. Может быть это было и нервное явленіе, но только, наканунѣ рокового дня я стал хрипѣть самым безнадежным образом. Всѣ

средства были пущены в ход. Цѣлый день я сидѣл с пульверизатором и ингалировал горло. Цѣлый день в промежутках, глотал я сырыя яйца—глотал с отвращеніем и слабой надеждой на успѣх!.. Ночь на 6-е августа была проведена без сна... Время от времени я вскакивал, схватывал с ночного столика пульверизатор, вновь и вновь производя ингаляцію... Когда я утром встал голос звучал, но довольно тускло!..

Облачившись в новый штатскій костюм, самой модной разцвѣтки — он был сѣрый с широкими черными полосами и весьма близко напоминал шкуру зебры, я, с особым тщаніем, повязал свой лучшій галстук, уложил в чемоданчик полдесятка сырых яиц, пульверизатор и отправился на экзамен...

Корридоры Театра кишмя кишѣли молодежью... Молодые люди, большей частью с длинными, откинутыми назад волосами и с выраженіем мировой скорби на лицѣ, одѣтые в бархатныя длинныя рубашки и дѣвушки в черных платьях, напоминавших античные хитоны, с бѣлыми воротничками, гладко причесанныя, с глазами испуганных газелей — таков тогда был стиль Театра — толпились в фойэ.

Общее количество участников конкурса было свыше двухсот человѣк. Вакансій же было всего двѣнадцать.

Испытанія происходили в верхнем фойэ. В средней его части — стоял большой стол, за которым сидѣли Члены Пріемной Комиссіи с В. И. Немировичем во главѣ. Сзади стола толпились артисты... В пяти шагах от него, посрединѣ зала — стоял небольшой помост и на нем стул для экзаменующихся. Конкурсанты выпускались из дверей, ведущих в буфет и о каждом из них докладывал капельдинер. Мой порядковый номер был 127-й! Таким образом, почти цѣлый день пришлось, в страшном волненіи, ожидать своей участи...

Сколько разговоров, волненій, надежд, разочарованій и даже слез — видѣли в этот день

стѣны верхняго применуара! Время от времени я удалялся в уборную и там, либо глотал сырыя яйца, либо пульверизировал горло... Вот вызывают номер 100-й, 125-й...,126-й—наступает моя очередь...

„Господин Орлов“, распахивая дверь, объявляет капельдинер... Еле переступая дрожащими ногами, под взглядом нѣскольких десятков пар,актерских глаз, взбираюсь я на возвышеніе, показавшееся настоящим эшафотом. Отвѣшиваю поклон и начинаю читать свою „La belle dame sans merci“. Нѣсколько строф — и, к ужасу своему, я пускаю «пѣтуха»... В концѣ стихотворенія—голоса совсѣм не хватает, из горла вылетает шипѣніе и хрип, словно из испорченнаго граммофона... Владимир Иванович благодарит... Прочитать басню меня даже не просят...

Провал. Полный, очевидный и позорный провал... Я выхожу в коррндор, гдѣ с любопытством в меня впеpяются сотни глаз... В зеркалѣ, вижу я красное потное лицо, с мутными глазами, вымазанное яичным желтком и с ужасом убеждаюсь, что это изображеніе принадлежит никому иному, как мнѣ самому...

Дрожащими руками, забираю я свой чемодан, давлю пульверизатором оставшееся там неиспользованное яйцо и, перемазавшись в нем окончательно, с чувством Адама, изгоняемаго из рая, навсегда, как мнѣ казалось, покидаю негостепріимныя стѣны Театра...

Что дѣлать теперь? Как показаться на глаза родным, знакомым, а главное „ей“?! Позор и безславіе! Будь под рукою револьвер, хоть самый плохенькій — я бы застрѣлился непремѣнно... Не ошибусь, если скажу, что этот день 6-го августа 1909 года — был одним из самых мрачных и тяжелых дней моей жизни.

С театром было все покончено...

И дѣйствительно, в продолженіи двух сезонов,

я ходил исключительно в балет, почти совершенно не посѣщая драмы. Спектакли причиняли мнѣ страшную душевную боль. Смотря на сцену я испытывал непреодолимое желаніе играть и в то же время, мысль, что это невозможно, что этого никогда не будет — приводила меня в совершенное отчаяніе.

Так прошло два года. Осенью 1911 года, сестра моя, под страшным секретом, объявила мнѣ о своем намѣреніи пойти в этом году на экзамен в Художественный Театр. Признавая, несмотря на неудачу, мой непререкаемый в дѣлѣ искусства авторитет, она просила меня заняться с нею. Мы остановились на баснѣ „Любопытный", которую со мной проходил А. Н. Лаврентьев и на стихотвореніи Апухтина „Осенніе листья".

Из занятій наших толку, конечно, не вышло. — мы быстро перессорились и на экзамен она не пошла.

Но, в то же время, эти занятія разбередили мою, едва затянувшуюся, рану и с новой силой возродили, притаившуюся в душѣ мою страсть к Театру. Открыв тайну только сестрѣ, я рѣшился вторично испытать судьбу свою...

Матушка моя, как раз, поручила мнѣ кое-какія закупки з городѣ и вот, исполнив ея порученія, нагруженный свертками, в числѣ которых, как сейчас помню, была бутылка прованскаго масла — я отправился в Театр и был направлен на предварительное испытаніе к В. В. Лужскому. Я не рискнул назвать своего настоящаго имени, дабы не оскорбить его срамом вторичнаго провала и записался под псевдонимом „Орлин". Экзамен у Лужскаго прошел благопріятно... По окончаніи чтенія он просил меня подойти к окну. „Пройдитесь", сказал он, „так, фигура не дурна и лицо — тоже хорошее". „Я думаю, вы будете приняты, молодой человѣк", прибавил он пожимая мнѣ руку...

Не чувствуя под собою, от радости, ног, вышел я из его кабинета, повстрѣчавшись в дверях с молодым человѣком, средняго роста, блондином, с большим носом, одѣтым в ярко-зеленую бархатную куртку, выходившим из комнаты, в которой экзаменовал А. Л. Вишневскій. Это был К. В. Эггерт, с которым дружбой я был связан потом на долгіе годы.

В тот год окончательныя конкурсныя испытанія были назначены на 15-е августа. Кандидатов было свыше 500 человѣк, точное же количество вакансій я теперь уже не припомню. В этом сезонѣ были назначены к постановкѣ „Живой труп" Толстого и „Гамлет" Шекспира — в обоих пьесах было много народных сцен и Театр нуждался в услугах молодежи.

Второй экзамен не оставил во мнѣ такого яркаго впечатлѣнія, как неудачное мое первое испытаніе. Повидимому, читал я не плохо... Окрѣпшій за два года голос — звучал хорошо. По окончаніи чтенія, В. И. Немирович подозвал меня к столу и долго опрашивал: кто я и чѣм занимаюсь, что привело меня в Театр и не боюсь-ли я, что работа в нем помѣшает моим занятіям в Университетѣ. Вскорѣ я был отпущен и направился к себѣ домой.

Список принятых должен был быть вывѣшен к вечеру этого дня в конторѣ Театра и я рѣшил справиться о результатѣ по телефону... Долго бродил я по улицам... По приходѣ домой, сестра со всѣх ног бросилась ко мнѣ, чтобы узнать чѣм кончился экзамен... Ничего ей не отвѣчая, в величайшем волненіи, я направился к телефону и поднял трубку аппарата:

„2784? Художественный Театр? Скажите пожалуйста, есть-ли в спискѣ принятых фамилія Орлина".

„Погодите, сейчас посмотрю"... И пауза... Мгновеніе показавшееся часами... „Вы слушаете?

Орлин принят. Просят завтра в 11 часов прибыть на репетицію".

Ура!! Наконец то желанная побѣда... Это был, безспорно, один из самых счастливых моментов в моей жизни... На слѣдующій день, уже как полноправный член, я входил в завѣтныя, открывшіяся мнѣ по волѣ Судьбы двери Театра... Я получил право свободно пройти на сцену и вдоволь надышаться ароматом кулис, который для меня не сравниться ни с каким другим запахом в мірѣ...

В тѣ отдаленныя времена, внутренняя структура Художественнаго Театра складывалась слѣдующим образом: основаніем театральной пирамиды являлась молодежь — „Сотрудники", нѣсколько иронически называвшіеся „Надеждами Театра". За ними слѣдовало, так называемое — „Филіальное Отдѣленіе" и, наконец „Труппа", в собственном смыслѣ этого слова.

Кадры сотрудников формировались, главным образом, из учащейся молодежи — студентов и курсисток, а также из окончившихх Театральную Школу артиста Художественнаго Театра А. И. Адашева. Для этих послѣдних, такое зачисленіе в Театр было чѣм-то вродѣ „оставленія при университетѣ" и в эту группу попадала наиболѣе способная молодежь.

В мое время, например, из окончивших Адашевскую Школу числились сотрудниками: Л. И. Дейкун, М. А. Дурасова и С. Г. Бирман — теперь всѣ заслуженныя артистки Второго Художественнаго Театра. Сотрудником-же был и Евгѣній Багратіонович Вахтангов, имя котораго теперь присвоено одному из театров Москвы. В то время, это был молодой человѣк 25-ти—26-ти, чрезвычайно легкомысленный — постоянно увлеченный женщинами и карточной игрой, за которой он мог проводить напролет цѣлыя ночи. Талантливый и не

лишенный практической смѣтки, он, еще в школѣ, стал любимым учеником Л. А. Суллержицкаго, состоявшаго при К. С. Станиславском чѣм-то в родѣ ассистента.

Знаменитая «система» Станиславскаго — в то время только начинала складываться, пріобрѣтая болѣе или менѣе четкіе контуры.

Отдѣльныя ея положенія получали формулировку, главным образом, во время репетицій, и Суллержицкій или „Сулер“, как для краткости ласково звал его Константин Сергѣевич — немедленно фиксировал их в своей записной книжкѣ. Он стал при Константинѣ Сергѣевичѣ тѣм, чѣм был Эккерман при Гетэ и, в случаях сомнѣнія — сам автор „системы“ часто обращался к его записной книжкѣ. С основными положеніями „системы“, возбуждавшими к себѣ всеобщій интеерс — он познакомил Е. Б. Вахтангова, ставшаго, несмотря на свою молодость — монополистом в этой области.

Будучи еще учеником, а затѣм сотрудником Театра, он преподавал „систему“ в рядѣ частных театральных школ и имѣл, хорошо оплачиваемые, индивидуальные уроки. Много позже, послѣ Октябрьскаго переворота, он оказался одним из первых дѣятелей Театра „пріявших“ большевистскую революцію и, скончавшись сравнительно молодым человѣком от болѣзни желудка — был, так сказать, „канонизирован“ совѣтским правительством, присвоившем его имя „Третьей студіи Художественнаго Театра“, организатором которой он являлся. Он был мало интересен, как актер, но, несомнѣнно был выдающимся режиссером...

Среди сотрудников того времени было очень много актеров, получивших потом большую извѣстность. Я уже называл К. В. Эгертта, прославившагося в кино постановкой «Медвѣжьей Свадьбы». Далѣе шли В. К. Туржанскій, извѣстный кино-режиссер, Н. Ф. Колин—много с успѣхом снимавшійся

в Парижѣ в кино, Н. М. Церетелли—премьер Московскаго Камернаго Театра, А. И. Чебан—заслуженный артист и Директор Второго Художественнаго Театра и др.

Особую группу состовляли стипендіаты національных меньшинств. Напримѣр: князь Пагава — представитель Грузинскаго Театра, Ауштров—армянскаго и Попов—Болгарскаго Національнаго Театра, командированные, соотвѣтствующими организаціями, для изученія театральнаго дѣла. Далѣе шли, так называемые «Жаровцы»—наименованіе, связанное с нѣкіем Жаровым, поставлявшим, по подряду, статистов за плату 50 коп. с головы, в первые годы существованія Театра...

К моему времени, таких „осколков прошлаго" было два: Архип Яковлев, громадный толстый мужчина, мелкій служащій какой-то конторы, и С. А. Мозалевскій, конторщик желѣзнодорожнаго управленія. Это были, так сказать, „послѣдніе могикане", работавшіе в Театрѣ с перваго дня его основанія и довольно рѣзко отличавшіеся от остального состава сотрудников, как по годам, так и по уровню своего развитія. Очень интересной фигурой был С. А. Мозолевскій, шепелявый человѣк, лѣт пятидесяти. Предметом его особой гордости было то, что он был первым и безсмѣнным исполнителем роли „Голубя-отца" в „Царѣ Федорѣ".

Особое положеніе среди сотрудников занимал В. М. Бебутов, находившійся в каком-то родствѣ с В. И. Немировичем и ставшій, правда на короткое время—близким сотрудником В. Э. Мейерхольда. Числился он по режиссерскому управленію. Представляя из себя, по истинѣ, кладезь всяческой премудрости и необыкновенно начитанный во всѣх областях, относящихся к театру и искусству—он был, в то же время, абсолютно лишен творческаго темперамента. Его привычка постоянно шмыгать носом и витіеватое краснорѣчіе—производили непріятное

впечатлѣніе и он не пользовался особыми симпатіями среди своих товарищей.

Прямым назначеніем сотрудников было участіе в народных сценах, за что им и причиталось вознагражденіе в размѣрѣ 30-ти рублей в мѣсяц. В случаѣ особых успѣхов—оклад этот увеличивался до 35-ти—40 рублей. Но обыкновенно, таких счастливцев было немного и прибавка давалась только через много лѣт работы в Театрѣ. Сотрудникам поручались также и роли, чаще небольшія, но иногда и довольно значительныя.

Надо признать, что такая система использованія молодежи, давая, с одной стороны возможность принимать участіе в работѣ такого первоклассного Театра, как Художественный, с другой стороны—чрезвычайно тяжело сказывалась на артистической индивидуальности молодых актеров. Годами были они осуждены на творческое прозябаніе... Надежды выдѣлиться из общей массы и получить болѣе или менѣе замѣтную роль—было мало. А между тѣм, время шло, уходила молодость, терялась вѣра в себя и в искусство...

Но, еще тяжелѣе было положеніе тѣх, на долю которых выпадало счастье почувствовать себя настоящими актерами, сыграть роль, отмѣченную режиссером, прессой, а затѣм, вновь превратится в безсловесных статистов, из года в год выходящих „на выход"...

В мое время, в числѣ сотрудников был А. П. Бондарев, окончившій школу Театра, закрытую уже ко времени моего поступленія и сыгравшій нѣсколько довольно значительных ролей, вродѣ „Клеша"—„На днѣ". Сыграв их, затѣм в продолженіи трех или четырех лѣт он не получал ничего новаго и должен был выходить исключительно в народных сценах. Это довело его до такого отчаянія, что, в одну скверную осеннюю ночь, его вынули из петли прикрѣпленной к отдушнику печи...

Случай был исключительный и его вызвали к В. И. Немировичу, которому он откровенно объяснил причины, толкнувшія его на самоубійство... В цѣлях ободренія, Бондарев был переведен в так называемое „Филіальное Отдѣленіе“, на оклад 50 рублей в мѣсяц. Тѣм дѣло и кончилось—он продолжал и дальше сидѣть без работы...

Творческія силы актера--требуют выхода... Сколько бы человѣк не наблюдал другого, продѣлывающаго гимнастическія упражненія—сам он от этого сильнѣе не станет... Также и актер—сколько бы он не взирал, с чувством живѣйшаго піэтета, на самых выдающихся артистов, скольких бы полезных свѣдѣній он ни черпал в Театрѣ—сущность его, как актера, оставаясь без упражненія—прогрессировать не может. Не пріобрѣтая из опыта актерских навыков и сам не играя, он остается технически таким же безпомощным, как в первый день поступленія на сцену.

И дѣйствительно, вся молодежь, уходившая из Театра на провинціальныя сцены, оказывалась абсолютно неподготовленной к самостоятельной работѣ и приходила к выводу, что пребываніе в Художественном Театрѣ сверх одного или двух лѣт—было временем потерянным...

А сколько истинных талантов погибло, высохло, испарилось благодаря такой продолжительной консерваціи! Сколько дарованій осталось неразгаданными—не стоить и говорить... Возьмем примѣром А. Ф. Барова, пробывшаго сотрудником около шести лѣт и не сыгравшаго за это время ни одной роли, который затѣм имѣл сказочный успѣх в Харьковѣ в антрепризѣ Синельникова, сыграв „Царя Федора“ и „Освальда“ в „Привидѣніях“. В Художественном Театрѣ его просмотрѣли...

Что же удерживало всю эту молодежь в Театрѣ в теченіи стольких лѣт, несмотря на всю безнадежность ея положенія? Во-первых—любовь к

Театру, Театру с большой буквы, которым безусловно был Московскій Художественный Театр. А во-вторых—надежда, дар неба... Успѣх был дѣлом чистаго случая...

Ставя новую пьесу, режиссер часто подыскивал среди молодежи исполнителя, подходящаго к роли по своей индивидуальности. В каждом сезонѣ был один-два случая, когда кто-нибудь из сотрудников получал интересную, а иногда и очень значительную роль. А, сыграв ее удачно, молодой актер сразу дѣлал карьеру, конечно, в масштабах Художественнаго Театра. Примѣр Р. В. Болеславскаго был у всѣх на глазах и не было ни одного, который не надѣялся бы пойти по его стопам...

В особенности всѣ жаждали обратить на себя вниманіе К. С. Станиславскаго, который, по увлекающейся натурѣ своей, часто „влюблялся" в кого нибудь из молодежи, занимая его в своих постановках. Правда, его увлеченія длились обыкновенно недолго,—он быстро разочаровывался и переносил свои надежды и увлеченія на другое лицо. Словом, пребываніе в кадрах сотрудников—было своеобразным правом на участіе в лоттереѣ, выигрыш в которой был, конечно, сомнителен, но все-таки возможен...

„Филіальное Отдѣленіе", собственно никаким отдѣленіем не было—это названіе сложилось путем историческим. В свое время, было предположено создать при Театрѣ параллельную группу из молодежи, для обслуживанія общедоступных спектаклей. Идея эта не осуществилась, но названіе осталось. Зачисленіе туда, кромѣ чести, никаких особых прав и преимуществ не представляло, т. к. участіе в народных сценах для артистов Филіальнаго Отдѣленія было обязательно, а нормальный оклад жалованія составлял там 50 р. в мѣсяц.

„Труппа", в собственном смыслѣ—также не представляла чего либо однороднаго. Она рѣзко

раздѣлялась на „молодежь“ и на „стариков“, между которыми шла прослойка из актеров, неподходившихх под эти двѣ категоріи.

Молодежь—состояла, главным образом, из лиц приглашенных в труппу по окончаніи театральных школ и положеніе ея мало чѣм отличалось от положенія сотрудников и актеров Филіальнаго Отдѣленія. Оклады были незначительны и составляли, обычно, рублей 75 в мѣсяц. Выходить на „выхода“ они не были обязаны, что составляло, конечно, значительную привилегію.

В промежуточную группу входили актеры уже с положеніем или приглашенные с других сцен для исполненія тѣх ролей текущаго репертуара, для которых в нѣдрах Театра подходящих исполнителей не находилось или чѣм либо особо интересные для Театра по своей индивидуальности.

В эту группу входила О. В. Гзовская, актриса извѣстная по работѣ в Московском Малом Театрѣ, приглашенная спеціально для исполненія ролей „Офеліи“ и „Хозяйки гостинницы“. И. Н. Берсенев, создавшій себѣ имя в провинціи и перешедшій из Кіевскаго Театра „Соловцов“, а также К. В. Бравич, изумительно тонкій партнер В. Ф. Коммисаржевской, которому так и не суждено было выступить на сценѣ Художественнаго Театра. В первый-же год своего вступленія в Театр, он заболѣл тяжкой болѣзнью и скончался, не сыграв ни одной роли...

Вообще-же говоря, приглашеніе актеров „со стороны“ прямо в труппу Театра на „положеніе“—практиковалось очень рѣдко и только в видѣ исключенія. По мѣткому слову В. И. Немировича—„Художественный Театр не набирал своих актеров—он их коллекціонировал“.

Что же касается до основного ядра, группы „стариков“, то его составляли актеры, начавшіе работу в Театрѣ со дня его основанія. Это ядро на-

ходилось в особых, как моральных, так и матеріальных условіях. Как основоположники Театра, они пользовались исключительным авторитетом среди молодежи, с ними особенно считалась Дирекція, а большинство из них были и фактическими хозяевами дѣла, являясь членами „Товарищества на вѣрѣ, под наименованіем „Московскій Художественный Театр".

Несмотря на свой небывалый моральный успѣх, Художественный Театр неоднократно стоял лицом к лицу с финансовой катастрофой. Еще на пятом году существованія, в сезонѣ 1902—1903 годов, его матеріальное положеніе было настолько печально, что закрытіе Театра казалось неизбѣжным. Только вхожденіе в дѣло московскаго милліонера Саввы Тимофеевича Морозова, внесшаго в кассу Театра очень крупную сумму и давшаго ему возможность перейти в новое, спеціально перестроенное архитектором Ф. О. Шехтелем помѣщеніе, оборудованное по послѣднему слову техники—спасло Театр от неизбѣжной гибели. Тѣм не менѣе, революція 1905 года, повлекшая за собою малую посѣщаемость спектаклей, вновь подорвала его благосостояніе и поставила вопрос: „быть или не быть".

И вот, в 1905 году, в серединѣ крайнѣ неблагопріятно протекавшаго сезона, Театр рѣшается на весьма смѣлое предпріятіе—идет ва-банк и предпринимает свое первое турнэ заграницу. Финансовыя возможности Театра были к тому времени настолько слабы, что без помощи извнѣ, это предпріятіе было для него неосуществимо...

С. Т. Морозов к этому времени уже умер и только ссуда от Московскаго Литературно-Художественнаго Кружка в размѣрѣ 15.000 руб.—дала Театру возможность выѣхать заграницу. Из этой поѣздки он вернулся увѣнчанный европейской славой... И тогда, как это всегда бывало в Россіи,

европейское признаніе открыло публикѣ глаза на то, какую великую цѣнность представляет из себя этот Театр, признанный первым Театром Европы...

С этого момента начинается період необыкновеннаго матеріальнаго процвѣтанія Театра, когда рѣшительно каждый день, независимо от пьесы, которая ставилась, над кассою красовался аншлаг: «На сегодняшній спектакль билеты всѣ проданы»...

Еще до своей смерти, С. Т. Морозов сдѣлал красивый жест, передав всѣ свои паи, составлявшіе большинство, в руки актеров—основателей. Доходность этих паев, послѣ заграничной поѣздки, стала поистинѣ сказочной! Были года, когда чистая прибыль составляла чуть-ли не сто процентов на капитал! Актерскіе паи распредѣлялись в зависимости от положенія и оклада, а оплата их производилась путем удержанія извѣстной доли прибыли, не требуя, таким образом, внесенія наличных денег.

Само собой разумѣется, что обладаніе такими паями превращало актеров в весьма хорошо матеріально обезпеченных людей, ибо дивиденды равнялись иногда годовому их содержанію! В мое же время, оклад получавшійся, скажем О. Л. Книппер, составлял шесть тысяч рублей в год. В. И. Качалов получал что то около восьми тысяч. Жалованіе-же В. И. Немировича-Денченко, в качествѣ Директора-Распорядителя—равнялось 18-ти тысячам в год. Не помню по каким основаніям, но, в мое время, К. С. Станиславскій не состоял в числѣ пайщиков Театра и оклад его в качествѣ Завѣдывающаго Художественной Частью—был ниже оклада В. И. Немировича и, составляя всего 12 тысяч рублей в год. В. В. Лужскій, А. Л. Вишневскій и Г. С. Бурджалов, в качествѣ Членов Правленія—получали еще особое вознагражденіе.

Помимо актеров-пайщиков, замѣстителей С. Т. Морозова—в Товарищество входило ряд обще-

ственных дѣятей, главным образом, представителей либеральнаго дворянства и крупной буржуазіи. Предсѣдателем Правленія—был генерал А. А. Стахович, перед самой войною, ставшій актером Театра, а затѣм, в первые годы революіи, покончившій жизнь самоубійством. Затѣм, в число пайщиков входили—князь П. Д. Долгорукій, разстрѣлянный большевиками, М. Г. Комиссаров—богатый заводчик и крупный домовладѣлец и т. д.

Своеобразная пирамида Театра заканчивалась двумя высшими точками: В. И. Немировичем и К. С. Станиславским. «Вода и камень, лед и пламень не столь различны меж собой», как эти два создателя Художественнаго Театра...

В. И. Немирович—законченный тип западнаго европейца, со всѣми его положительными сторонами. Человѣк большого, но нѣсколько суховатаго ума, с сильной волей, твердо знающій чего он хочет и умѣющій добиваться поставленных цѣлей. Выдающійся драматург в прошлом—он, в то же время, большой режиссер, тонкій художник и прекрасный учитель сцены...

Громоздкій и сложный аппарат Театра—поставлен им на величайшую высоту. Всѣ мелкіе, на первый взгляд незначительные, но имѣющіе в Театрѣ первостепенное значеніе, колесики и винтики сложнаго театральнаго механизма, под его руководством—работают безшумно и точно как часы... Нѣт сомнѣній, что без такого исключительнаго администратора—Театр никогда не мог бы быть поставлен на такую высоту...

Маленькаго роста, с сѣдѣющей бородкой клинушком, точный и спокойный в жестах, до предѣлов выдержанный и корректный—он до революціи не появлялся на улицах иначе, как в шелковом лондонском цилиндрѣ, а брюки его безукоризненнаго редингота—всегда были заглажены в математически правильную складку... Как режиссер, тон-

кій и глубокій, он знает возможности каждаго артиста, не требует ни от кого больше того, что он может дать—„не собирает с терновника виноград и с репейника смоквы"... Он осторожен в политикѣ, не склонен вести борьбу с вѣтряными мельницами, предпочитая разумный компромисс...

К. С. Станиславскій— „Старик" или „Каэс", как его называют в Театрѣ—полная ему противоположность... Громадная фигура, широкая в плечах —он ростом чуть ниже Петра Великаго... Сѣдая голова, с косым пробором рѣдѣющих волос... Черные узкіе глаза, прикрытые стеклами пенснэ, висящаго на черной лентѣ, заброшенной за ухо...

В моих воспоминаніях, он представляется гигантом, всегда с ласковой улыбкой, склоняющимся к своему собесѣднику... Он необыкновенно предупредителен и ласков по отношенію ко всѣм—без различія ранга и положенія... Как всѣ великіе люди —он чрезвычайно разсѣян, разсѣян в силу большой внутренней сосредоточенности Если вы привѣтствуете его на улицѣ или в Театрѣ—он всегда, с привѣтливой улыбкой, отдаст вам ваш поклон. Но напрасно будет ваше самомнѣніе, если вы предположите, что он знает—с кѣм именно он раскланивается.

Он так разсѣян, что, на одной из репетицій—забыл имя собственной жены...

Он работает над собой вездѣ, гдѣ бы он ни был... Его легко обмануть—он прост, наивен и довѣрчив, как ребенок... Но не таковы-ли всѣ люди, которым суждено проникнуть за завѣсы, закрытыя для людей обыкновенных... „Если не будете как дѣти—не сможете внити в Царство Небесное"... Для его характеристики типичен случай, описанный Айседорой Дункан в ея мемуарах. Прославленная танцовщица, в один из своих пріѣздов в Москву, увлеклась К. С. Станиславским, совсѣм не замѣчавшим ея чувства... Однажды,

находясь с ним наединѣ, она его поцѣловала... Константин Сергѣевич, поднявшись с кресла, совершенно потрясенный спросил: „А что-же будет с нашими дѣтьми?"...

Помню, как однажды, на занятіях, происходивших в Студіи под руководством Е. Б. Вахтангова—появился Константин Сергѣевич... Он был блѣден и утомлен... Занятія были прерваны—он хотѣл нам что-то сообщить...

„Господа", сказал он, „сегодня ночью я продѣлал замѣчательный опыт. Когда я вернулся домой из Театра, мнѣ захотѣлось ѣсть и я рѣшил провѣрить, что испытывает при таких условіях мышь. Больше часу я искал на полу, около буфета, крошку хлѣба... Это было замѣчательное ощущеніе!.. К сожалѣнію, Марья Петровна (его жена М. П. Лилина) помѣшала мнѣ... Очень совѣтую вам продѣлать это упражненіе!"

Развѣ это не изумительно? Представьте себѣ этого громаднаго человѣка с сѣдой головой, ночью изображающаго в своей столовой маленькую мышку и, может быть, на четвереньках, ищущаго на полу корочку хлѣба, для того, чтобы обогатить себя новым переживаніем!.. Пусть улыбнется тот, кто прочтет эти строки, но не с насмѣшкой, а с улыбкой умиленія, с чувством глубокой симпатіи и восхищенія перед этим изумительным человѣком!

Без контролирующей руки В. И. Немировича, —К. С. Станиславскій, по всей вѣроятности разорил бы Театр в самое короткое время. Его фантазія не знает предѣлов, не знает никаких матеріальных преград... Только в сочетаніи со „льдом" Владиміра Ивановича—„пламень" Константина Сергѣевича—мог дать практическіе результаты...

К. С. Станиславскій, в процессѣ работы, не считается, ни с физическими силами, ни со средствами актеров. Часто его репетиціи бывают для них мукой. Сам он неутомим и, в процессѣ твор-

чества, горит как Неопалимая Купина, доведя своих сотрудников до полнаго физическаго и духовнаго изнеможенія...

Перед первой постановкой „Гамлета", спектакли, в теченіе двух или трех дней—были отмѣнены. Репетиціи назначались утром с 11-ти до 4-х и вечером с 8-ми часов... Но не было случая, чтобы утреннія репетиціи закончились раньше шести часов и то вслѣдствіе неоднократных напоминаній со стороны Владиміра Ивановича! Вечернія-же—заканчивались не раньше двух часов ночи, когда актеры буквально валились с ног от усталости...

В. И. Немирович—большой режиссер и большой художник, культурный талант, управляемый разумом и волей... К. С. Станиславскій—„Неистовый Роланд" от искусства—„Буйный сектант", по выраженію одного из критиков...

В. И. Немирович, найдя прекрасное—останавливается и, как Іисус Навин, говорит: „Солнце—остановись!" Для К. С. Станиславскаго—всякая остановка подобна смерти... Без сожалѣнія, сегодня—он разрушает то, что в муках и трудах создал вчера... Он смотрит только вперед, он только ищет. Для него—„жизнь начинается завтра"!..

К. С. Станиславскій—плохой политик. Он непоколебим в отношеніи всего того, что он считает „своей" истиной. С этой точки зрѣнія, чрезвычайно характерен инцидент, имѣвшій мѣсто при праздновании 30-ти лѣтняго юбилея Театра в 1928 году...

Совѣтское правительство поставило непремѣнным условіем, чтобы на праздновании—К. С. Станиславскій, выступил с благодарственной рѣчью по адресу правительства и отвѣсил поясной поклон по направленію Директорской ложи, в которой должны были находиться совѣтскіе вельможи.

Константин Сергѣевич, как говорится, „закинулся"—«Ни в коем случаѣ»!..

Много трудов было положено для того, чтобы

подвинуть его на это. Наконец, он согласился, но с многозначительной оговоркой:

„Хорошо, я это сдѣлаю", сказал он, „но зато —я добавлю от себя нѣсколько слов, которыя не входят в оффиціальную программу".

Дѣлать было нечего и его условія были приняты...

В день торжественнаго юбилея, у всѣх кто знает любит и чтит этаго великаго артиста—сжалось сердце, когда громадная фигура его появилась на сценѣ и он, сказав свою рѣчь, склонился затѣм в низком поклонѣ перед ложей, в которой сидѣли Сталин, Рыков, Енукидзе и т. д.

„Высочайше утвержденный" текст рѣчи был избит—в ней приносилась благодарность совѣтскому правительству за заботы о сохраненіи Художественнаго Театра и, конечно, говорилось о том, что только совѣтская власть могла дать новый могучій толчок к его развитію...

Но не успѣли смолкнуть восторженные аплодисменты совѣтчиков, наполнявших зал Театра и увидѣвших гордую выю художника склоненной перед лицом „вождей пролетаріата", как К. С. Станиславскій сдѣлал жест, означавшій, что он хочет сказать еще нѣсколько слов.

Зал замолк...

„В этот день", сказал Константин Сергѣевич, „день нашего юбилея, я не могу не обратиться мысленно к памяти человѣка, которому Театр обязан тѣм, что он не закрыл свои двери задолго до прихода совѣтской власти. Мысли моя обращаются к нашему другу, к нашему спасителю в тѣ черные дни—Саввѣ Тимофеевичу Морозову. Его свѣтлую память я прошу всѣх почтить вставаніем"!..

Это было сказано с таким огнем и с таким темпераментом, что весь зал, включая сюда тов. Сталина и иже с ним—встал как один человѣк...

Только через нѣсколько мгновеній совѣтскіе вель-

можи дали себѣ отчет в том, что произошло--Генеральный Секретарь партіи и Предсѣдатель Совнаркома —почтили вставаніем память ненавистнаго буржуя и своего классоваго врага!.. Впечатлѣніе было потрясающее... Только К. С. Станиславскій мог себѣ позволить что-нибудь подобное, да только ему одному это и могло пройти безнаказанно!..

Трудно было судьбѣ найти другую комбинацію двух личностей, столь друг от друга отличных и друг друга дополняющих—как К. С. Станиславскій и В. И. Немирович... И как грустно, как печально, что союз этот, для взоров непосвященных остающійся в силѣ—оказался нынѣ разорванным навсегда...

Так бывает в бракѣ... Люди живут совмѣстно десятками лѣт и по внѣшности—как будто счастливы... Но появляется в их отношеніях трещина, тонкая как волосок, для них самих незамѣтная, разрастающаяся позже в глубокую пропасть...

Так было и в союзѣ Немировича со Станиславским.

Двадцать лѣт тому назад, появилась между ними трещинка, к сегодняшнему дню превратившаяся в огромную пропасть, мост через которую перекинуть уже невозможно... Два исключительных человѣка, любовно строивших десятками лѣт совмѣстно такое большое культурное дѣло— не могут больше слышать друг о другѣ... Они не появляются вмѣстѣ в Театрѣ и всѣ попытки к примиренію— не приводят ни к чему...

Что за причины такого антагонизма? Бог вѣсть... Не нам судить их... На это можно только указать и, по Тургеневски, пройти мимо...

Но, я слишком далеко уклонился от прямой темы моих воспоминаній... В первый-же день моего вступленія в Театр в качествѣ сотрудника, в коридорѣ встрѣтил меня В. В. Лужскій и, взяв меня

за пуговицу, весьма конфиденціально сообщил, что для меня имѣется роль в девятой картинѣ „Живого Трупа", на репетицію, которой, я буду вызван повѣсткой...

С душевным трепетом ожидал я этого вызова...

„О мертвых слѣдует говорить хорошо или ничего не говорить".—Руководствуясь этим правилом, о В. В. Лужском слѣдует сказать немногое...

Богатый человѣк, он унаслѣдовал от своего отца крупное состояніе... Дом его, построенный в норвежском стилѣ, на Сивцевом Вражкѣ—был, как говорится, „полная чаша"... Положеніе его в Театрѣ, как одного из учредителей и Членов Правленія—было прекрасное...' Играл он много, все что хотѣл, и был хорошим характерным актером и, тѣм не менѣе, это был не человѣк, а сплошная язва неудовлетворенности.

Его „жадность" до ролей была поразительна и, если в новой пьесѣ не было подходящей для него роли—он готов был играть вторую, даже третью роль, закрывая тѣм и без того ничтожныя возможности для молодых актеров. В своем ненасытном честолюбіи, он брался рѣшительно за все, вплоть до режиссуры народных сцен и завѣдыванія молодежью. Его отношеніе к ней было чрезвычайно непріятным...

Он любил популярность, любил псевдо-дружески побесѣдовать на разныя темы, разсказать анекдот... Но бѣда тому, кто не улыбнется в том мѣстѣ анекдота, которое Василій Васильевич считает смѣшным или не проявит к нему достаточнаго вниманія!

Оружіем его был не меч, а булавка, но колол он умѣло, со вкусом и больно. Средств к тому у него было много—чуть что, и пожалуйте под сцену „выть" в первом актѣ „Анатэмы" или „дѣлать шум" за кулисами в „Царѣ Федорѣ"... При коэф-

фиціентъ 50 спектаклей за сезон—перспективы не из пріятных!..

Наконец, пришла долгожданная повѣстка с вызовом на репетицію...

Получить роль в первый же год поступленія в Театр—было случаем рѣдким, почти невиданным и, естественно, возбудило во мнѣ надежды чрезвычайныя...

Явившись на репетицію, я с нетерпѣніем ожидал В. В. Лужскаго... Отозвав меня в сторону, Василій Васильевич, в продолженіи болѣе получаса, бесѣдовал со мной о поручаемой мнѣ роли. Оказалось, что я должен был изображать городового, арестовывающаго Федю Протасова...

По словам В. В. Лужскаго—это был какой-то инородец,—„этакій чуваш-чувашич", как он говорил, с кривыми ногами и висящими вниз усами... Он был женат и имѣл двух дѣтей—мальчика и дѣвочку... Очень подробно разсказывал мнѣ Василій Васильевич—как этот городовой пьет чай в прикуску и от имени его произносил цѣлые монологи...

О счастье—по всѣм данным, роль была завидная и с большим словесным матеріалом!

По окончаніи бесѣды, я, с разкраснѣвшимся от волненія лицом, робко обратился к нему с просьбой дать мнѣ текст роли.

„Какой же текст", удивился он, очень естественно, „она же без слов!"

„Как-же, а все то, что вы говорили"?..

„Так это для того, чтобы вам был ясен тип. А он без слов"...

Велико было мое разочарованіе!.. Вся роль заключалась в двух выходах: сначала городовой уводил пьяную женщину, избитую извозчиком, а во второй раз—выходил под занавѣс для ареста Феди. Но, всетаки—это была роль. Это не то, что „дѣлать шум" за сценой!

Таков был мой первый дебют на сценѣ Художественнаго Театра...

Вскорѣ, судьба послала мнѣ уже подлинную улыбку... Однажды, во время репетиціи, меня поймал в коридорѣ помощник режиссера А. Н. Уральскій, получившій извѣстность в качествѣ постановщика кино-картин на тему романов Вербицкой.

Надо представить себѣ мой восторг, когда он передал мнѣ тетрадку, на обложкѣ которой значилось: Роль второго слуги в пьесѣ К. Гамсуна „У жизни в лапах"...

Схватив драгоцѣнные листки, я бросился к окну, чтобы скорѣе посмотрѣть в чем моя роль заключалась... Послѣ детальнаго и можно сказать, микроскопическаго изслѣдованія, было установлено, что она содержала в себѣ ровно двадцать семь слов! Для новичка в Художественном Театрѣ—это было очень много.

Это было не „только" двадцать семь слов, а —„цѣлых" двадцать семь слов...

Первая репетиція была назначена через два дня. Само собою разумѣется, что эти слова я знал к этому времени как „Отче наш", но роль не была так проста, как казалось с перваго взгляда. Она состояла из безконечнаго количества входов и выходов и требовала значительной ловкости и тренировки в лакейском дѣлѣ.

Прежде всего, вмѣстѣ с Б. М. Сушкевичем, исполнявшим роль „перваго слуги", мы выносили крюшонный столик, весь сплошь заставленный хрустальной посудой. По мизансценам К. А. Марджанова, ставившаго пьесу, на эту операцію нам было отпущено очень короткое и точно разсчитанное время...

Затѣм, уже один, я должен был вынести громадную вазу с фруктами, увѣнчанную роскошным „настоящим" ананасом, опять таки с тѣм, чтобы по

разсчету, в извѣстный момент—оказаться в опредѣленном мѣстѣ.

Пьеса шла уже в прошлом сезонѣ и мнѣ было предоставлено всего двѣ репетиціи. Само собой понятно волненіе, которое я испытывал и гордость, проистекавшую от сознанія, что на афишѣ спектакля значится моя фамилія.

Невѣроятое счастье выпавшее мнѣ на долю, вызвало страшную ревность и недоброжелательство со стороны моих коллег. Было рѣшено, что у меня какія-то особыя связи с „великими“ и стоустая молва распространила слух, что я являюсь никѣм иным, как племянником самого Станиславскаго...

В день спектакля, я был сам не свой и весь дрожал мелкой дрожью...

Когда, перед началом третьяго акта, я спустился на сцену—зубы мои стучали самым неприличным образом...

Наконец пошел занавѣс...

Кое-как, путаясь ногами в электрических проводах, я вынес с Сушкевичем знаменитый столик... Затѣм наступил самый отвѣтственный момент—выход с вазой... Никогда со мною не было, да вѣроятно и не будет ничего подобнаго— я потерял совершенно способность управлять своими ногами. Больше всего мнѣ причиняли безпокойства икры, которыя, став „самостійными“—дрожали самым безсовѣстным образом...

Стол, на который я должен был поставить вазу—стоял у рамы. Предательски дрожащія ноги, не давали мнѣ никакой устойчивости и я мог-бы упасть от легкаго дуновенія вѣтра... Впрочем, почти в таком же состояніи были и руки, дрожавшія как у привычнаго пьяницы... В тот момент, когда я уже был готов поставить вазу на стол--я с ужасом увидѣл, что ананас лишился равновѣсія... Еще нѣсколько мновеній... и он упал, ударился о

крышку стола и, отскочив от нее, как от трамплина—очутился в первом ряду...

О жалкій жребій мой! Слезы навернулись у меня на глазах и, по всей вѣроятности, „Второй слуга“ в пьесѣ „Драма жизни“ Кнута Гамсуна—являл собою вид печальный.

Самым же грустным было то, что из своих двадцати семи слов, так хорошо заученных—я проговорил не болѣе пяти и, со страшным ощущеніем провала и позора—удалился за кулисы... Надо отдать справедливость, что старшіе мои товарищи проявили ко мнѣ чрезвычайное вниманіе—нѣсколько теплых слов ободренія сказала мнѣ О. Л. Книппер, А. Л. Вишневскій похвалил мой грим, а В. И. Качалов, молча, но многозначительно, пожал мнѣ руку... Так сошел мой второй дебют...

Второй премьерой, послѣ „Живого Трупа“ в сезонѣ 1910-12 г.—шел «Гамлет».

Эта постановка подготовлялась Театром в теченіи ряда лѣт, причем, к участію в ней был привлечен знаменитый англійскій режиссер Гордон Крэг, предложившій свою особенную систему оформленія этого спектакля.

То, что было показано Художественным Театром—не вполнѣ совпадало с замыслами постановщика, оказавшимися неосуществимыми. Осталась только основная идея.

Писанных декорацій не было—они были замѣнены ширмами, представлявшими собою четырехсаженные кубы, имѣвшіе в основаніи около квадратнаго аршина, передвигавшіеся на колесиках, с трех сторон обтянутые обычным декораціонным холстом, а с четвертой оклееные золотом.

Переставляясь в различных сочетаніях, кубы эти удачно разрѣшали декоративныя заданія и нѣкоторыя картины, а в особенности грандіозная лѣстница, уходившая в небо—производили громадное впечатлѣніе. Большую роль в этом играло освѣще-

ніе—прожектора, бросающіе разноцвѣтные лучи, создавали исключительную по красотѣ гамму красок, свѣта и тѣней, в особенности в тѣх сценах, в которых кубы стояли к публикѣ стороной, оклеенной золотом.

Интересно отмѣтить, что за эту постановку Крэг получил от Театра 40.000 рублей, причем, вся работа с актерами и предварительная работа по постановкѣ—велась К. С. Станиславским. Сам Крэг пріѣзжал в Москву всего два раза и то на очень короткое время.

В этой постановкѣ, у меня было три „выхода", увы—безсловесных!.. Я изображал „придворнаго" во второй картинѣ, „актера" в трех картинах и, наконец, в послѣднем актѣ—„чернаго воина", одного из тѣх, которые были побѣждены королем Фортинбрасом.

Особенно тяжел был послѣдній выход, ибо одежда воина состояла из кирасы, сдѣланной из недубленой кожи, распространявшей нестерпимую вонь, проникавшую в поры кожи. Долгое время, нельзя было избавиться от этаго напоминавшаго сапожный дух, благоуханія!

Красиво и интересно была задумана Крэгом вторая картина—„Во дворцѣ".

Она вся блистала золотом... Король и королева в золотых нарядах, сидѣли на золотом тронѣ, от подножія котораго растилался золотой покров, покрывавшій собою придворных, расположенных, нисходящим амфитеатром перед троном..

Идея Крэга была—показать придворных, как-бы, объединенных единым покровом королевской милости... По его мысли—они являлись не собраніем отдѣльных индивидуумов, но чѣм-то единым, вродѣ многоголовой гидры...

Сценическая задача актеров, изображавших придворных—сводилась всего только к тому, чтобы

три раза во время картины склоняться в поклонѣ, а потом поднимать головы...

Первоначально, предполагалось сдѣлать головы придворных из папье-маше, но этот расход не был принят Дирекціей, вслѣдствіи чего было рѣшено использовать для этого молодежь—„надежды театра".

Любопытно, что это не помѣшало при началѣ репетицій В. В. Лужскому убѣдительно и очень долго говорить нам о сложности и трудности поставленной задачи, которую, де, могут выполнить только подлинные артисты! Он предлагал нам заполнить нашу „игру", сводившуюся, как сказано, к трем склоненіям и к трем поднятіям головы—„подлинными душевными переживаніями"! ..

Все это не помѣшало, впрочем, когда наших голов оказалось недостаточным—подсадить к нам, в качествѣ исполнителей, простых театральных рабочих, за дополнительну плату—30 копѣек в вечер! Дѣло „пропаганды" среди молодежи в Художественном Театрѣ было поставлено не плохо...

Исторія с золотым покровом не была лишена курьеза... Покров был грандіозных размѣров с отверстіями, прорѣзанными для голов „придворных". В соотвѣтствіи с количеством участников—таких отверстій было не меньше ста. Он разстилался на полу и для того, чтобы попасть в отверстіе, находившееся посрединѣ—нужно было проползти под покровом по пыльному помосту сцены... Надо представить себѣ, на что походили мы, послѣ того, как проползя на свое мѣсто—когда просовывали наши головы в предназначенныя для того отверстія!

Сидя под золотым покровом, не меньше пятнадцати раз репетировали мы эту картину, тщетно пытаясь сопроводить наше троекратное поклоненіе „подлинными переживаніями!"... Особенно мучительны были эти репетиціи потому, что мелкая

пыль сцены набивалась в уши, волосы, даже в поры кожи и нестерпимо пачкала бѣлье!...

Спас нас, как это ни странно, из этаго печальнаго положенія—брандмайор г. Москвы Гартье.

Производя, как-то, пожарный осмотр Театра—он попал на репетицію „золотой картины". Безпомощное положеніе сотни человѣк, непрерывно соединенных друг с другом покровом, на манер китайских преступников—обратило на себя его вниманіе. Он заявил категорическій протест против этой мизан сцены, которая, в случаѣ пожара, могла погубить всѣх участников.

В результатѣ этой интервенціи, каждому из нас дали по отдѣльному плащу, которые затѣм были сколоты англійскими булавками...

На спектаклѣ, когда под торжественные звуки фанфар раздвинулся занавѣс и перед зрителями предстала, залитая ослѣпительным свѣтом прожекторов, золотая зала, с сидящими на возвышеніи, одѣтыми в золото королем и королевой, от подножія трона которых, могучими волнами, струился золотой, сіяющій покров—зрѣлище получилось феерическое!

Правда, кто-то из рецензентов ядовито сострил, что „Король"—В. О. Массалитинов и „Королева"—О. Л. Книппер напоминали два мѣдных, ярко начищенных, тульских самовара—впечатлѣніе этим не портилось.

Во время одной из репетицій, разнесся слух, что в Театр пріѣхал сам Гордон Крэг, только что прибывшій из Лондона... И дѣйствительно, в конторѣ Театра можно было видѣть прославленнаго режиссера, с трудом вылѣзавшаго из громадной и не по росту длинной оленьей дохи, закутаннаго в колоссальный шерстяной шарф и всѣм своим видом напоминавшаго отважнаго полярнаго путешественника...

Послѣ соотвѣтствующих привѣтствій, он по-

явился в зрительном залѣ и занял мѣсто за режиссерским столиком, имѣя с одной стороны К. С. Станиславскаго, а с другой стороны Секретаря Театра—М. Ф. Ликіардопуло, исполнявшаго роль переводчика.

Первыя три картины пьесы прошли благополучно...

В четвертой картинѣ—Крэгу, видимо, что-то не понравилось. Он заерзал на стулѣ, нервно хватаясь то за галстук, то за длинные, прямые, сѣдѣющіе волосы... Вдруг он не выдержал... Рѣзким жестом сорвал с себя галстук, бросил его на пол, стал топтать ногами, а затѣм—с криком побѣжал к выходу...

За Крэгом вслѣд, бросился Станиславскій... За ним понесся М. Ф. Ликіардопуло... Вся сцена напоминала кинематографическую погоню!..

В чем было дѣло—так и осталось неизвѣстным.

По всей вѣроятности, Крэг был возмущен отступленіями, сдѣланными в отношеніи его проэктов постановки. Он показался еще нѣсколько раз на репетиціях, но, если не ошибаюсь, на спектаклѣ не присутствовал, а получив свои 40.000 рублей—возвратился во-свояси...

„Гамлет" имѣл большой успѣх, как „благодаря постановкѣ, так и игрѣ В. И. Качалова, находившагося тогда в зенитѣ славы.

Дѣйствительно, сколько даров было отпущено судьбою этому актеру!.. Изумительный голос, который можно было сравнить, развѣ только, с чудесным органом, прекрасная внѣшность и необычайное сценическое обаяніе!.. Не хватало ему только одного—темперамента... Но, и холодный как лед, он с помощью режиссера и техники—умѣл увлечь публику безпредѣльно...

В послѣднем актѣ „Бранда", его игра так за-

хватывала зрителей, что, сойди Качалов со сцены —публика, как один человѣк, пошла бы за ним, куда бы он ее ни повел!

В личных отношеніях он был всегда чрезвычайно пріятен. Правда, чуть-чуть с холодком, но личное благородство и обаяніе его имени—всегда чаровали собесѣдника...

В тѣ времена, „Летучая Мышь", руководимая Н. Ф. Баліевым—не представляла собою того профессіональнаго театра-кабаретнаго типа, каким она стала позднѣе. Это был, скорѣе, клуб актеров Художественнаго Театра, куда допускались только лица, причастные к искусству и избранная публика, по спеціальным приглашеніям.

Для богемы вход был безплатный, посторонняя-же публика—платила по 5 рублей с персоны.

„Летучая Мышь"—находилась тогда в подвалѣ одного из домов Милютинскаго переулка. Там была небольшая сцена и, в нѣсколько рядов, стояли длинные столы, без скатертей, с простыми деревянными скамьями. Стѣны были увѣшаны каррикатурами, преимущественно на актеров Художественнаго Театра и рисунками, принесенными в дар гостями-художниками...

Кухня—была в руках прославленнаго ресторана „Эрмитаж" и находилась под наблюденіем одного из директоров—милѣйшаго Егора Ивановича Мочалова, которому Ф. И. Шаляпин, недаром, преподнес свою фотографію с такою надписью: „Кормильцу и поильцу земли русской". Для одного из исполнительных собраній, поэтом Лоло-Мунд- штейн была написана пародія на „Гамлета" в постановкѣ Художественнаго Театра. В дѣйствующих лицах трагедіи были выведены дѣятели Театра. В видѣ «Короля»—фигурировал К. С. Станиславскій, изображавшійся П. А. Бакшеевым; «Королеву». В. И. Немировича—играл А. Ф. Баров; «Гамлет»— Качалов—изображался Б. А. Фердинандовым.

Под видом «Гораціо» был выведен А. Л. Вишневскій и роль эта была поручена мнѣ. Надо сказать, что я довольно удачно изображал милѣйшаго Александра Леонидовича подражая его своеобразному акценту.

На одной из репетицій, происходившей на так называемой «Новой сценѣ» Театра, находившейся за буфетом присутствовал В. В. Лужскій. Смѣх, вызванный моим исполненіем, видимо, ему не понравился. Отозвав меня в сторонку, он, конфиденціальным тоном, сказал:

„Слушайте, Орлин, вы дѣлаете все это очень хорошо, но нельзя же так... Он у вас выходит уж очень глупым, а вѣдь человѣк 15 лѣт в Театрѣ".

«Но вѣдь похо-же, Василій Васильевич», возразил я ему. «Похоже-то оно похоже, а все-таки—нельзя».

Так я и остался в недоумѣніи что дѣлать? С одной стороны—выходит удачно и смѣшно, а с другой—вдруг Вишневскій обидится!

Пародія Лолэ была очень забавна. Как сейчас помню, Станиславскій—Король и Немирович—Королева пѣли куплеты на мотив из «Маскотты»—«Как я люблю гусят, а я люблю ягнят».

Станиславскій начинал: «Ах, как мнѣ пріятен мистер Крэг», Немирович-же вторил: „Мнѣ непонятен этот Крэг», а затѣм оба вмѣстѣ пѣли: «Когда он заговорит—Хау-ду-ю, ду ю, ду—когда заголосит іес»...

Выйдя на сцену, я с ужасом увидал А. Л. Вишневскаго, сидящаго не за столиком, а присѣвшаго просто на рампу! Мысленно махнув рукою, я начал свой монолог—будь что будет...

К моему удивленію, послѣ первых-же слов, раздался громкій хохот—так смѣяться, мог только один Александр Леонидович. «Ха, ха, ха! Смотрите, вѣдь это же я»! Кричал он на весь подвал. „Вѣдь это же я“! По окончаніи спектакля, он бурей вор-

вался за кулисы и заключил меня в свои объятія. Я не только не нажил себѣ врага, но пріобрѣл в нем друга. Каждый раз при встрѣчѣ, гдѣ бы это ни было, он останавливал меня и настойчиво требовал: „Ну, дорогой, изобрази-ка меня" и в знак особаго благоволѣнія—даже подарил мнѣ свою фотографію с трогательной надписью.

Это время, как-раз, совпало с моментом его женитьбы на актрисѣ Театра Л. А. Косминской. Получая фотографію, я принес ему свои поздравленія, по случаю вступленія в законный брак. Он был до того растроган, что слезы заблестѣли у него на глазах... Пожимая руку, он сказал мнѣ: „Спасибо, дорогой. Дай Бог, чтобы ангелы на небесах были так счастливы, как мы с Любочкой!"

В жизни—А. Л. Вишневскій был милый, симпатичный, простой человѣк. Слабым мѣстом его было тяготѣніе ко власть имущим и непреодолимое влеченіе к лицам, украшенным званіями и титулами. По этой причинѣ, на одной из ежегодных елок в „Летучей Мыши", ему был преподнесен подарок—аэроплан. „Чтобы летать в высокія сферы".—Так значилось на приложенной запискѣ!

Поэт Лоло-Мундштейн, в своем „Словарѣ сценических дѣятелей" посвятил ему слѣдующія строки:

Движенье, жест—полны огня.
Какая живость, темперамент!
Не будь актером я—
В парламент навѣрно выбрали-б меня.

Как актер, Вишневскій был нѣсколько грубоват и ему сильно вредил непріятный южный акцент. Но незаурядный темперамент—покрывал с лихвой эти недостатки.

Это выступленіе в „Летучей Мыши"—имѣло для меня большое значеніе. На спектаклѣ присутствовал К. С. Станиславскій, который обратил на меня вниманіе и поручил Л. А. Суллержицкому за-

няться со мною, чтобы выяснить, что я из себя представляю. К этому обстоятельству я еще вернусь в своих воспоминаніях...

Спектакль „Гамлета“ прошел в послѣдних числах Декабря 1911 года.

Через нѣсколько дней послѣ этого, на doскѣ для объявленій появилось извѣщеніе, гласившее, что, по распоряженію К. С. Станиславскаго, 12-го января 1912 г., „молодежь“ Театра, т. е. Филіальное Отдѣленіе и Сотрудники--приглашаются собраться в верхнем фойэ на собесѣдованіе по вопросу об организаціи Студіи Театра.

В жизни Театра дата эта должна быть признана исторической ибо с этого дня, прозябавшая годами „молодежь—получила, наконец, выход для своих творческих сил. В этот день было посажено зерно, давшее скоро здоровые побѣги, зерно от котораго получили свое бытіе многочисленные Студіи, роль которых, несомнѣнно будет отмѣчена историками Русскаго Театра!..

В назначенный день и час всѣ уже были на своих мѣстах, когда, в сопровожденіи Л. А. Сулержицкаго, в зал вошел К. С. Станиславскій...

В довольно запутанной рѣчи, он сообщил нам, что Дирекціей Театра отпущены средства на организацію Студіи, в которой с желающими, под руководством Е. Б. Вахтангова и непосредственным надзором Л. А. Суллержицкаго—ежедневно будут производиться теоретическія и практическія занятія по его „системѣ“ Высшее наблюденіе за работой в Студіи—будет находиться в его руках, а в ближайшем времени, в спеціальном зданіи, будет открыт новый Театр из молодежи...

Как это ни было странным, но у большинства отношеніе к идеѣ „Старика“, как называли Станиславскаго—было чуть-чуть ироническое... „Чудит старик“— с этой точки зрѣнія подходило к дѣлу

большинство. Тѣм не менѣе, разумѣется, вся молодежь единогласно выразила желаніе принять участіе в работах Студіи и скоро занятія начались...

Правда, с каждым днем, кадры студійцев таяли, как снѣг под лучами солнца. В значительной долѣ, вина за это падает на Е. Б. Вахтангова, который относился к работѣ спустя рукава, опаздывал, иногда и просто не приходил на занятія, проводя ночи за карточной игрой. Тѣм не менѣе, 15-20 человѣк представляли собою сплоченную группу, ежедневно ревностно продѣлывая всѣ упражненія по системѣ.

Мѣсяца через два, Л. А. Суллержицким были назначены испытанія для зачисленія в основной состав Студіи. В качествѣ экзаменаціоннаго упражненія, я должен был сыграть „Хорошее Настроеніе" и, выдержав экзамен—был принят в состав Студіи...

Здѣсь я считаю необходимым сказать нѣсколько слов о том, что представляет собою система К. С. Станиславскаго, о которой широкая публика имѣет весьма слабое представленіе.

Правда, с тѣх пор как я впервые узнал ее, прошло уже болѣе 20-ти лѣт. Нѣт сомнѣній, что автор ея во многом отошел от стараго и многое в ней измѣнил и добавил, но основныя положенія ея, представляя собою незыблемыя и геніально открытыя истины в области творческаго и актерскаго самочувствія—безусловно остались неизмѣнны.

Есть двѣ категоріи актеров, говорит Станиславскій—актеры представленія, актеры-ремесленники и актеры переживанія—актеры-художники.

Актеры первой группы вѣками выработали извѣстныя условныя формы выраженія своих чувств на сценѣ. Если, например, актер прижимает руку к сердцу, это, на условном языкѣ ремесла—означает, что он любит. Актер, закрывшій глаза руками, с дрожащими плечами—изображает тѣм слезы и отчаяніе и т. д.

Всѣ указанные пріемы суть, не болѣе как, ремесленные актерскіе „штампы“—грубая поддѣлка под искусство, форма, лишенная содержанія, лишенная чувства.

Есть чувства простыя и сложныя, являющіяся нѣкоторой суммой первых.

Чувства сложнаго сыграть нельзя, также как в арифметикѣ нельзя дать суммы без слагаемых—его можно только „представлять“.

Всякое сложное чувство должно быть прежде разложено на составные элементы—простыя чувства, которыми актер-художник должен зажить в себѣ самом.

Зритель-же, переломив в себѣ послѣдовательно всю сумму данных актером переживаній—подведет итог, сдѣлает вывод и даст наименованіе, сыгранному перед ним актером, сложному чувству.

Возьмем, для примѣра, чувство любви.

В жизни человѣк чувств своих не декларирует, но чаще скрывает их. Тѣм не менѣе, из его дѣйствій, из отношеній его к извѣстному субъекту, основанных на чувствѣ, наблюдатель или зритель выводит заключеніе—такой-то любит.

Дѣйствительно, если человѣк хочет быть ближе к опредѣленной женщинѣ, если он все время стремится ее видѣть, если он старается оберечь ее от всяких неудобств и огорчается, когда она говорит с другим—из совокупности всѣх этих сыгранных актером данных, зритель сам вынесет заключеніе: он ее любит.

Ревность тоже представляет из себя сложное чувство.

Чтобы представить его на сценѣ, актер-ремесленник, рыча, выбѣгает на сцену, выкатывает глаза и бьет себя в перси. Если при этом слѣдуют слова вродѣ „крови жажду“—на условном языкѣ театральнаго штампа, это будет обозначать—он ревнует.

На одной из репетицій „Братьев Карамазовых", Л. М. Леонидов, игравшій Митю, в той сценѣ гдѣ послѣдній врывается в дом отца своего Федора Павловича, предполагая, что там находится Грушенька, заявил режиссеру, что он не чувствует и не может сыграть этого мѣста, так как в жизни своей никогда не ревновал.

„Представьте себѣ", сказал ему В. И. Немирович, „что вы потеряли на сценѣ иголку и оттого найдете вы ее или нѣт, зависит все счастье, вашей жизни; а на поиски вам отпущена всего одна минута".

Таким образом был найден ключ к сложному чувству ревности и на спектаклѣ Леонид Миронович „искал" Грушеньку на том темпераментѣ, которым одарен этот первый трагическій актер современнаго русскаго Театра.

Впечатлѣніе от сцены бѣшеной ревности было потрясающим!

Искусство Театра почему-то привыкли считать особой категоріей.

Никому не придет в голову предположить, чтобы піанист, даже не лишенный таланта, но без школы—подошел к инструменту и сыграл-бы фугу Баха.

Всѣ знают, что для того, чтобы пѣть, нужно прежде всего поставить себѣ голос, а затѣм учиться годами.

Но, почему то считается, что любой человѣк обладающій голосом и пріятной внѣшностью, может выйти на сцену и тѣм самым стать актером.

Как піанист или скрипач каждый день упражняют свои пальцы для того, чтобы они были послушными и гибкими, точно также и актер, ежедневными упражненіями, должен выучиться играть на своем инструментѣ—струнах собственной души.

А человѣческая душа не болѣе-ли тонкій и

инструмент, чѣм рояль или скрипка? Вспомним діалог Гамлета с Гильденштерном.

Гамлет спрашивает: „Умѣешь-ли ты играть на флейтѣ?“

Гильденштерн отвѣчает: „Нѣт, принц“.

„Как-же ты“, говорит Гамлет, «не умѣя играть на этой деревянной дудкѣ, хочешь играть на струнах моей души»!

Для того, чтобы творить—актер, прежде всего, должен неустанными упражненіями выработать в себѣ способность сосредотачиваться. Недаром, один философ опредѣлил талант, как высшую степень сосредоточенности! Только в этом состояніи актер может быть самим собою, будучи поставлен в условія совершенно неестественныя, какими являются публика, рампа и всѣ аттрибуты сцены.

«Представьте себѣ», говорит Станиславскій, «человѣка, который стоя на Красной площади в Москвѣ перед десятками тысяч народа, должен объясниться в любви любимой женщинѣ. Может-ли он быть при таких обстоятельствах естественным? А если нѣт—то может ли актер быть способным к творчеству, если путем полнаго сосредоточія он не выработает в себѣ спеціальнаго самочувствія, которое помогло бы ему выключать себя, по желанію, из окружающей внѣшней обстановки»?

Это самочувствіе, которое Станиславскій называет «вхожденіем в круг»—есть необходимое условіе для того, чтобы искренне и правдиво жить на сценѣ.

В Студіи, первоначальныя наши занятія по системѣ сводились к простѣйшим задачам по сосредоточію. Например, мы должны были так внимательно разсмотрѣть спичечную коробку, чтобы потом описать ея в малѣйших подробностях.

Мы учились вызывать в себѣ воспоминанія о различных ощущеніях, напримѣр, вкуса лимона во рту или тяжести галош на ногах и т. п.

Люди в жизни мало внимательны. Каждый из нас, напримѣр, брился в жизни тысячи раз, а между тѣм, воспроизвести этот процесс при отсутствіи зеркала, кисточки, мыла и самой бритвы, так чтобы зритель их „увидѣл и повѣрил"—оказывалось совсѣм не так легко.

Большинство продѣлывало все это неубѣдительно. В их руках не чувствовалось ни кисточки, ни бритвы—они не брились, а схематически, условно показывали—„представляли", что бреются. Впечатлѣнія не получалось потому, что актер не вѣрил в то что он дѣлает.

Только вѣра актера, передающаяся зрителю—создает у него подлинную иллюзію, являющуюся сущностью и цѣлью Театра. Актер должен вѣрить в игру, также непосредственно, как вѣрят дѣти. Не даром сказано в Писаніи: „Кто не будет как они, не сможет внити в Царство Небесное".

Я приводил выше впечатлѣніе от игры Ди-Грассо, когда публика падала в обморок, видя кровь из перекушеннаго им горла соперника. Вся сила иллюзіи зависѣла здѣсь исключительно от высшей степени вѣры в актера в то, что он дѣлал.

Ди-Грассо вѣрил в то, что он дѣйствительно перегрыз горло! Он ощущал теплую, липкую кровь на своих губах. Он видѣл жирныя брызги ея, закапавшія борты его пиджака. Вѣря сам, он заставлял вѣрить и зрителя.

Помимо вѣры, нужна еще память и вниманіе для того, чтобы в правильной послѣдовательности воспроизвести всѣ звѣнья цѣпи, из которых складывается извѣстный процесс. Выпадает одно звено —зритель уже разочарован, он перестает вѣрить.

Наконец, нужна творческая фантазія, дающая художественныя детали—разкраску.

Одно дѣло, когда вы видите человѣка, который изображая бритье, просто водит рукой по лицу—это зрѣлище оставляет вас холодным. И сов-

сѣм другое, когда вы отмѣчаете, как внимательно разсматривает он, хотя бы и в несуществующее зеркало, свой несуществующій прыщик.— Как, с гримасой неудовольствія, он выдавливает кровь из случайнаго порѣза, поспѣшно вытирая костюм, окапанный мыльной пѣной, а затѣм, языком натягивая кожу, тщательно провѣряет—не осталось-ли несбритых волосков!

В нормальном, естественном своем состояніи, человѣк никогда не бывает «пустым». Его вниманіе всегда сосредоточено, либо на собственных мыслях, чувствах или ощущеніи либо на других людях или предметах. Он всегда находится „в общеніи" либо с самим собой либо с предметами или лицами, внѣ его лежащими.

Из этого вытекает понятіе „об объектах общенія", которыми для актера является либо он сам, в трех сферах своего бытія,—мысли, чувства и ощущенія либо его партнеры и предметы неодушевленные.

Поистинѣ геніальным достиженіем Станиславскаго является открытіе закона, согласно котораго, в зависимости от сферы, с которой общается актер—мѣняется и регистр его рѣчи. Общеніе со сферой мысли—непроизвольно влечет за собою пользованіе верхним регистром, общеніе же со сферой чувства—неизбѣжно требует регистра низкаго.

Непреложность этаго закона легко провѣрить может каждый. Стоит только, сосредоточившись на сферѣ мысли, прочитать стихотвореніе—„Я не помню, когда это было, может быть никогда".—Регистр неизбѣжно будет высокій. Сосредоточившись на сферѣ чувства, прочтите строфу—„Люблю ли тебя, я не знаю, но кажется мнѣ, что люблю"—для того, чтобы убѣдиться, что в этом случаѣ можно использовать только регистр низкій.

Приступая к усвоенію роли, актер должен, не изучать свои жесты и мимику, стоя перед зерка-

лом, не искать интонацій, на разные лады произнося слова роли—он должен овладѣть „внутренней партитурой“ роли. Он должен опредѣлить, для чего, зачѣм и с какою цѣлью выведено данное дѣйствующее лицо, каково его назначеніе в пьесѣ —интегрировать, так сказать, лейт-мотив роли, найти ея „сквозное дѣйствіе“.

Затѣм, разбив роль на „куски“ в зависимости от чувств, которыми живет дѣйствующее лицо в ее отдѣльных эпизодах, разложить сложныя чувства на простыя и опредѣлить объекты общенія для каждаго даннаго момента.

Только произведя эту черновую, аналитическую и чисто раціональную работу—актер приступает к синтетическому творческому процессу—„построенію образа“. Пережив в себѣ послѣдовательно гамму чувств героя, актер переходит к „характеру“, варьируя в зависимости от этого средства и способы своих «приспособленій» к намѣченным ранѣе «объектам общенія».

Система Станиславскаго не претендует на роль патентованнаго средства для превращенія бездарнаго актера в геніяя—ея цѣль значительно скромнѣе. Ея назначеніе—облегчить для актера, созданіе такого творческаго состоянія, в котором его способности могли бы проявиться наиболѣе полно.

Система дает средства и способы, так вытренировать душу актера—этот единственный актерскій инструмент, чтобы тот, в любой момент, мог извлечь из него требуемыя ролью звуки, подобно тому, как это дѣлает с роялем тренированный піанист-виртуоз.

„Ах, к чему нам вся эта алхимія“, говорят старые актеры, когда заговариваешь с ними о системѣ Станиславскаго. „Слава Богу, были у нас актеры: Варламов, Давыдов, Стрепетова, играли не хуже Станиславскаго, а о „кругах, да объектах общенія и думать не думали“.

В словах этих, конечно, есть зерно истины. Система для геніев не нужна и, прежде всего, потому, что не зная того—они ею безсознательно пользуются.

Совершенно также, господин Журдэн в „Мѣщанинѣ во дворянствѣ“ Мольера, с удивленіем узнал, что он всю жизнь говорил прозой!

Все значеніе открытія Саниславскаго, сводится к тому, что путем многолѣтних опытов, кропотливѣйшей работы и геніальной интуиціи, он сумѣл перевести безсознательныя творческія процессы на язык формул своей системы.

В жизни моей мнѣ выпало счастье, помимо К. С. Станиславскаго и других больших актеров Художественнаго Театра, играть с такими колоссами русской сцены, как М. Н. Ермолова, В. Н. Давыдов и наблюдая их игру, я убѣдился в том, что всѣ они, того не вѣдая, шли по творческим путям, подмѣченным К. С. Станиславским.

„Актером родиться нельзя, точно также, как нельзя родиться скрипачем, оперным пѣвцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем“.

„Родятся люди с тѣми или другими способностями, с тѣм или другим призваніем, а остальное дается артистическим воспитаніем, упорным трудом, строгою выработкою техники“...

„Призванным к актерству мы считаем того, кто получил от природы тонкое чувство слуха и зрѣнія и вмѣстѣ с тѣм тонкую впѣчатлительность“.

„При таких способностях, у человѣка, с самаго ранняго дѣтства, остаются в душѣ и всегда могут быть вызваны памятью, всѣ впечатлѣнія почти каждаго состоянія и движенія. Он помнит не только жест, но и тон каждаго свѣтлаго момента“...

„Кромѣ того, в душѣ человѣка, так счастливо одареннаго, создаются особыми психическими процессами, посредством аналогіи, такія представленія, которыя называются творческими“.

„Но, чтобы быть артистом—мало знать, помнить и воображать".—„Надо умѣть"...

„Чтобы стать актером, нужно пріобрѣсти такую свободу жеста и тона, чтобы, при извѣстном внутреннем импульсѣ, мгновенно и без задержки, чисто рефлективно, слѣдовал соотвѣтствующій жест, соотвѣтствующій тон".

„Вот это-то и есть истинное сценическое искусство, оно только и доставляет поднимающее, чарующее, эстетическое наслажденіе... С перваго появленія актера-художника на сцену, уже зритель охватывается каким-то особенным пріятным чувством, на него веет со сцены живою правдой".

Откуда взята приведенная выше цитата. Не слова-ли это К. С. Станиславскаго?

Нѣт—это выдержки из записки „О театральных школах" (том IX-примѣч.) А. Н. Островскаго, завѣты котораго являлись канонами для славной плеяды русских лицедѣев прошлаго столѣтія—Давыдовых, Варламовых и Стрепетовых...

И не потому-ли, так поразительно совпадают взгляды двух величайших дѣятелей Русскаго Театра на сущность сценическаго искусства и существо техники актера, что истина—бывает только одна!

Разница между ними только в том, что когда-то А. Н. Островскій, в своей дополнительной запискѣ по тому-же вопросу писал: „Драматическое искусство, как наука не существует". а К. С. Станиславскій, стройным зданіем своей системы—опроверг это положеніе и тѣм воздвиг себѣ величайшій нерукотворный памятник!

Великим постом, на первой недѣлѣ—состоялся традиціонный „капустник" Художественнаго Театра...

Программа его состояла, из таких-же номеров, какіе можно было видѣть в „Летучей Мыши", но в болѣе грандіозных размѣрах...

За нѣсколько дней до капустника—Театр совершенно преобразился... Повсюду шли репетиціи...

В одном фойэ репетировал хор, в другом—повторяли частушки... На малой сценѣ—репетировали обозрѣніе... На большой сценѣ, на велосипедах—Р. В. Болеславскій, с ученицей Адашевской школы Васкиной—продѣлывали на велосипедах самые головоломные трюки... Художники писали плакаты и каррикатуры, которые, тут же, развѣшивались на стѣнах променуара и фойэ... В верхнем буфетѣ, под руководством И. М. Москвина—устраивался „Русскій трактир"...

. В день капустника, кресла из зрительнаго зала были вынесены и замѣнены столиками... Сцена была соединена помостом со зрительным залом и вмѣсто первых восьми рядов—занял шикарный „Бар"... Балкон и ложи—были украшены коврами, яркими шалями и вѣерами всевозможных форм...

Чистый сбор с капустника поступал в пользу недостаточных актеров и достигал, обычно, нѣскольких тысяч рублей. За вход на балкон перваго яруса—взималось пять рублей. Можно себѣ представить, во что обходились мѣста за столиками внизу!..

В этот год праздновалось столѣтіе Отечественной войны и, поэтому, гвоздем программы было, написанное Лоло-Мундштейном, обозрѣніе—„Наполеон в Москвѣ".

Оно было полно злободневных моментов, так как к завоевателю Москвы в нем являлись популярные политическіе и общественные дѣятели, вродѣ депутата Думы В. А. Маклакова, Городского Головы Н. И. Гучкова и т. д. В качествѣ французскаго маршала—фигурировал А. Л. Вишневскій...

Роль Наполеона играл Н. Г. Александров, Гучкова—К. М. Бабанин, Маклакова—К. П. Хохлов, а Вишневскаго—я.

Очень хорошо был сдѣлан выход Мак лакова.. Под звуки марша Буланже выходил К. П. Хохлов. и пѣл куплеты:

„Я всегда борюсь со злом—
Защищаю кражу взлом.
Слабым я на помощь шел—
Обожаю слабый пол.
В Думѣ слушают меня,
Рѣчь моя полна огня.
И недаром с думских парт,
Мнѣ кричали—Бонапарт"!

С К. П. Хохловым, ставшим потом Главным Режиссером Александринскаго Театра в Петербургѣ —связывала меня тогда большая дружба. За два года перед тѣм, он кончил Московскую Императорскую Школу и сразу был принят в труппу Театра —его намѣчали дублером Качалова.

Это был красивый, статный молодой человѣк, хорошо обезпеченный... Одѣвался он необыкновенно изысканно, и, в этом отношеніи, являлся в Театрѣ законодателем мод—чѣм то вродѣ принца Уэльскаго...

Каждый день, в пять часов у нас назначалось свиданіе в кафэ „Сіу" на Кузнецком мосту. Тогда, оно представляло собою маленькую комнатку, сзади магазина... Там было всего пять столиков, всегда занятых постоянными посетителями, которым прислуживали двѣ хорошенькія барышни-сестры—Катя и Шура...

К пяти часам туда сходилась молодежь из балета: Е. М. Адамович 2-я, у которой, в тѣ времена, был роман с секретарем Художественнаго Театра М. Ф. Ликіардопуло, только-что окончившая школу М. Р. Рейзен, теперь извѣстная балерина, И. Л. Лощина—теперь жена В. А. Блюменталь-Тамарина, а также Шелепина 2-я, с будущим

своим супругом—присяжным повѣреннымъ В. Ю. Про.

Заходил туда и М. Я. Шик, бывшій нѣкоторое время секретарем В. И. Немировича, извѣстный в Москвѣ своим, порѣзанным студенческими шпагами, подбородком и неизбѣжным моноклем...

Всѣ были друг с другом знакомы и время до шести часов проходило незамѣтно...

По воскресеньям-же, мы с К. П. Хохловым обычно, обѣдали в знаменитой „Прагѣ"—Тарарыкина и, распив бутылочку Понтэ-Канэ, отправлялись вмѣстѣ на спектакль...

Впрочем, возвращаюсь к капустнику.

Они были тогда дѣлом новым, не имѣвшим подраженія и привлекали массу публики... Московская знать, купечество, интеллигенція—бывали на них широко представлены.

Программа находилась в руках Баліева, царившаго в роли конферансье. Достойно удивленія—откуда что бралось у этаго человѣка, такого грубаго и примитивнаго в жизни, а на сценѣ, в качествѣ актера—совершенно безцвѣтнаго...

В качествѣ конферансье—он был, дѣйствительно неподражаем и „эпатировал" публику блеском, остроуміем и разнообразіем, тонко подававшейся, программы! В этот вечер всегда много смѣялись и еще больше того пили, а веселье продолжалось до самаго утра...

На Пасхальной недѣлѣ, Театр выѣхал на гастроли в Петербург...

Всѣ в Театрѣ любили эти весенніе поѣздки, вносившія разнообразіе в повседневную работу Театра. Новыя пьесы в Петербургѣ не репетировались—свободнаго времени было много. Особенно-же радовалась молодежь, т. к. „в поѣздкѣ" шло усиленное содержаніе и оклад нашаго жалованія достигал ста рублей в мѣсяц—по тѣм временам, сумма очень значительная!.. Помимо этого, отблеск

славы Театра падали на нас—в незнакомом городѣ мы были окружены всеобщим вниманіем, которое не могло не льстить...

Гастрольные спектакли происходили, по обыкновенію, в Михайловском Театрѣ, в котором, обычно, играла Французская Труппа, прекращавшая свои спектакли Великим постом.

Абонименты, выпускавшіяся предварительно—раскупались задолго до пріѣзда Театра. Сборы, конечно, были битковые!..

На одном из спектаклей „Гамлета"—разнесся слух, что в театр пріѣхал Государь... Слух этот оказался ложным, хотя, дѣйствительно, в одной из лож находилось нѣсколько Великих Князей—явленіе, впрочем, довольно обычное.

Тѣм не менѣе, слух этот произвел чрезвычайно сильное впечатлѣніе на А. Л. Вишневскаго, как извѣстно, чрезвычайно тяготѣвшаго к „высоким сферам".

Играя „перваго актера"—он, не жалѣл себя и старался изо всѣх сил... В одном мѣстѣ своего монолога, произнося фразу: „Так Пирра меч пал на главу Пріама"—он настолько форсировал звук, что слово „пал"—прозвучало совершенно как пушечный выстрѣл!..

По окончаніи картины, в страшном волненіи, он выбѣжал за кулисы: „Доктора, скорѣе, доктора", кричал он. „Смотрите—из меня-же идет кровь". Все время повторял он, плюя, в волненіи на пол. „Я-же изойду кровью, а в ложѣ сидит Государь Император!".

Послали за доктором—все оказалось не так страшно... От чрезмѣрнаго напряженія у него, лопнул какой-то сосуд...

Мѣсяц пребыванія в Петербургѣ прошел как сон... Почти перед самым окончаніем гастролей, как-то утром, меня вызвали к телефону—звонила

М. Н. Германова и просила зайти к ней завтра в 12 часов...

В продолженіи нѣскольких лѣт, еще со времени перваго неудачнаго моего экзамена—я был влюблен в Марью Николаевну... Влюблен нѣжнопочтительно и безнадежно... Неожиданное пригла, шеніе ея—сильно меня взволновало...

За долго до двѣнадцати часов, я уже гулял около ея дома, боясь опоздать к назначенному сроку... Горечь и гордость одновременно наполнили мое сердце, когда я узнал о цѣли моего приглашенія—на завтра была назначена ея свадьба, на которой она меня просила быть ея шафером!..

Я, конечно, не отклонил от себя этой чести и на слѣдующій день, „с разбитым сердцем", дрожащей рукой—„держал вѣнец над ея головою"...

Мрак, царившій под громадными сводами Исаакіевскаго Собора, кое гдѣ прорѣзаемый косыми лучами, уже начинавшаго грѣть весенняго солнца—как нельзя болѣе, соотвѣтствовал моему душевному настроенію... Свадьба была скромная—кромѣ шафера и сестры невѣсты приглашенных не было. В тот же вечер, „молодые" выѣхали в Москву...

Из Петербурга Театр направлялся на гастроли в Варшаву и Одессу, но от дальнѣйшей поѣздки я должен был отказаться, так как у меня были назначены курсовые экзамены в Университетѣ.

По окончаніи послѣдняго спектакля, мы с К. В. Эггертом, рѣшив отпраздновать наше разставаніе—отправились в один из наиболѣе фешенебельных кафэ-шантанов Петербурга-„Акваріум", находившійся на Каменно-Островском проспектѣ.

Выпив скромно по чашкѣ кофе с ликером и просмотрѣв программу, мы отправились пѣшком на Острова...

Это был конец апрѣля—была теплая, бѣлая, настоящая петербургская ночь... Мы дошли до Стрѣлки и долго стояли у взморья, ожидая восхо-

да солнца... Когда, усталые, но довольные, мы возвращались домой—солнце стояло уже высоко и чухонки-молочницы, с бидонами в руках, уже сновали по улицам города...

Впечатлѣніе этой ночи было заключительным аккордом петербургских гастролей—одной из самых пріятных глав моих воспоминаній... На слѣдующій день я выѣхал в Москву. Я торопился домой, чтобы отпраздновать в семьѣ день своего рожденія—в этом году мнѣ исполнился 21 год!

Быстро промелькнуло лѣто... Приближался сезон... В августѣ, снова как обычно—были назначены пріемныя испытанія...

На этот раз, я уже с гордостью занимал одно из мѣст, расположенных позади экзаменаторскаго стола и, с высоты своего величія, самодовольно взирал на муки и волненія экзаменующихся...

Прекрасное впечатлѣніе произвело чтеніе гекзаметров очаровательной блондинки, одѣтой в черное шелковое платье оригинальнаго покроя—это была Н. В. Бакланова, ставшая теперь одной из звѣзд Холливуда.

В том же году были приняты в театр—Гайдаров, с успѣхом снимавшійся потом в кино и Н. М. Церетелли—теперь премьер Московскаго Камернаго Театра.

Без экзамена и прямо в Филіальное Отдѣленіе был принят невзрачный молодой человѣк с замѣтными дефектами рѣчи—это был извѣстный теперь М. А. Чехов, племянник знаменитаго писателя.

В этом сезонѣ, я получил от Театра особыя льготы для того, чтобы подготовиться к Государственным экзаменам—меня не занимали в новых постановках. Таким образом, я имѣл сравнительно много времени и работа моя в Студіи шла своим чередом...

В этом году, мы уже перешли к исполненію небольших мимодрам на заданныя темы. Напримѣр, полученіе письма с печальным или радостным извѣстіем, такой же телефонный разговор и т. д.

Далѣе шли „этюды" с нѣсколькими исполнителями, текст которых свободно импровизировался актерами. Это был очень удачный пріем студійной работы, так как слова автора неизбѣжно стѣсняют, развлекают и „выводят из круга" молодых и неопытных исполнителей.

Впослѣдствіи часто, в тѣх случаях, когда у актера „не шло" то или иное мѣсто роли, примѣненіе этаго метода изложенія своими словами авторскаго текста—давало необыкновенно удачныя результаты. „Пустое", „смутное" мѣсто роли—разскрывалось, актер начинал его чувствовать и правильно жить..

Особенно студійцы любили импровизаціи массовых сцен, гдѣ каждому давалась „роль", требовавшая уже нѣкоторой характерности. Напримѣр, стараго генерала, фата, отца семейства, старухи процентщицы и т. д. в сценках, изображавших „Крах Банка", „На вокзалѣ" и т. д....

В том году Студія перешла уже в собственное помѣщеніе—бывшій кино-театр „Люкс" на Тверской, гдѣ, по странному совпаденію обстоятельств, начинало свое поприще „Общество Искусств и Литературы", из котораго возник Художественный Театр...

В этом же году Станиславским была впервые публично показана работа молодых актеров по его „системѣ"—на одном из благотворительных вечеров, в Большом залѣ Благороднаго Собранія, во фраках, была поставлена сцена „На форумѣ" из „Юлія Цезаря".

Брута читал сам Константин Сергѣевич, а Антонія А. Л. Вишневскій.

Помню, что в моей роли попалась фраза: „Мы

статую ему поставим рядом с статуями предков"— чрезвычайно трудная, по произношенію, из за обилія согласных, доставившая мнѣ не мало трудов.

Постановка имѣла громадный успѣх, воочію доказав блестящіе результаты работы по „системѣ"...

Однажды, во время занятій ко мнѣ подошел Л. А. Суллержицкій и просил меня на слѣдующій день пріѣхать к нему на обѣд, сказав, что по порученію Станиславскаго он хочет со мной позаняться...

Леопольд Антонович Суллержицкій или сокращенно--„Суллер", был человѣком весьма незаурядным.

Маленькій, толстенькій, чуть-чуть шепелявый брюнет—он, в молодости, был ярым послѣдователем Толстого, который поручил ему наблюденіе за переселеніем духоборов в Америку. С успѣхом исполнив это порученіе, он написал по этому поводу цѣлую книгу—„С духоборами в Америку".

Позднѣе, не знаю какими путями, он сблизился с К. С. Станиславским, привлекшим его к работѣ в Театрѣ. Его положеніе там не было совсѣм ясным—числился он по Режиссерскому Управленію, являясь, как-бы, ассистентом Константина Сергѣевича.

Суллержицкій принимал дѣятельное участіе в постановках: „Драмы жизни", „Синей птицы" и „Гамлета", а затѣм завѣдывал Студіей, одним из основателей которой, он, безусловно, имѣет право быть названным.

Это был чрезвычайно милый, симпатичный, доброжелательный человѣк, но, в то же время, весьма разсѣянный и безпорядочный.

В назначенный час, я подходил к деревянному, старому, полуразвалившемуся дому, находившемуся в Петровском паркѣ, гдѣ проживал Л. А. Суллержицкій...

Занятія с ним должны были окончательно рѣшить мою судьбу. Если он признает мое дарованіе—по окончаніи Университета, я останусь на сценѣ, если же нѣт—надо будет о ней забыть окончательно... Второго такого случая для самопровѣрки могло и не представится...

Леопольд Антонович принял меня очень ласково. Меня накормили каким-то сладким супом и капустными котлетами,—хозяин, как правовѣрный толстовец, не употреблял мяса. По окончаніи обѣда, он пригласил меня в свой кабинет, представлявшій образец художественнаго безпорядка и запущенности.

„Присядьте здѣсь, милый, на минутку“, сказал, он, „а я немного отдохну здѣсь на диванѣ. Послѣ этого мы с вами займемся“.

Робко присѣв на, покрытый слоем пыли, стул, через минуту, я услыхал легкий храп... Время шло... Будить хозяина я не осмѣлился... Стало уже темно, когда в сосѣдней комнатѣ, кто-то уронил стул и тѣм нарушил сон гостепріимнаго хозяина.

„Ну, что-ж, давайте теперь заниматься“, сказал он потягиваясь. „Что-же вы меня раньше не разбудили. Который теперь час?“...

Оказалось—половина восьмого...

„Боже мой“, воскликнул Леопольд Антонович „я-же должен был быть в семь часов у Константина Сергѣевича. Не сердитесь на меня, милый, и приходите завтра опять к обѣду“.

Что тут было дѣлать! Мы вышли из ворот и на трамваѣ двинулись в город...

На слѣдующій день я снова был в Петровском паркѣ... Долго пришлось стучать мнѣ, пока отворилась дверь и в ней показалась голова жены Суллержицкаго.

„Леопольд Антонович дома“, спросил я.

„А развѣ он не с вами“, удивилась хозяйка

«с тѣх пор, как вчера вы вышли вмѣстѣ, Леопольд Антонович еще не возвращался».

Дѣлать было нечего и извинившись за безпокойство, я, в подавленном состояніи, отправился домой...

Через нѣсколько дней, я встрѣтил его в Театрѣ. В смущеніи, самым сердечным образом— Суллержицкій просил простить его за невниманіе и обѣщал назначить мнѣ свиданіе через нѣсколько дней... Недѣли через двѣ, я узнал, что сын Леопольда Антоновича серьезно заболѣл и он, вмѣстѣ с сыном, уѣхал на Южный берег Крыма... До окончанія сезона, в Театрѣ он больше не появлялся...

Уже в началѣ слѣдующаго сезона 1913-14 г.г., з конторѣ Театра, я встрѣтился с Директором хозяйственной части Н. А. Румянцевым, знавшим меня еще с тѣх пор, когда, гимназистом, я ежевечерне посѣщал знаменитую ложу перваго яруса. Увидав меня, он, покачивая укоризненно головой, сказал: «Что-же это вы, дорогой мой, так сдрейфили». «В чем-же именно?», удивился я. «Да как-же, занимались, занимались с Леопольдом Антоновичем и ничего у вас не вышло».

Надо себѣ представить, какое впечатлѣніе произвел на меня этот разговор. Я выяснил далѣе, что К. С. Станиславскій как-то спросил Суллержицкаго о впечатлѣніи, вынесенном от занятій со мной.

Милѣйшій Леопольд Антонович, так и не успѣвши приступить к ним, отвѣтить на вопрос ничего не мог. Чтобы не оказаться в ложном положеніи и не принять на себя отвѣтственности в случаѣ положительнаго отзыва—он сказал, что по его мнѣнію, ничего особеннаго я из себя не представляю.

Я пришел в ужас, узнав все это! Послѣ такого отзыва—я был в Театрѣ человѣком конченым.

Слишком много счастливых комбинацій нужно было для того, что раз обратить на себя вниманіе, а теперь, получив клеймо бездарности, я мог считать свою карьеру конченной навсегда...

Нѣт слов, для того, чтобы описать мое отчаяніе!...

Я вышел из Театра разбитый, в состояніи близком к самоубійству... Развѣ можно было послѣ этого оставаться в Театрѣ, да и зачѣм! Все равно, ничто не помогло бы мнѣ...

Пойти к К. С. Станиславскому, разсказать ему, как обстояло дѣло в дѣйствительности—он не повѣрит... Как-же можно вѣрять свое будущее Театру, гдѣ такая мелочь, как послѣобѣденный сон Сулержицкаго—ломает всю карьеру и превращает человѣка в ничто! Проведя безсонную ночь, на утро я подал оффиціальное заявленіе о выходѣ из Театра...

К этому времени, я имѣл уже диплом об окончаніи Университета и, через нѣсколько недѣль—превратился в „Помощника Присяжнаго Повѣреннаго Округа Московской Судебной Палаты"...

Искусство жить заключается не в том только, чтобы умѣть придти во время, но и в том, чтобы во время уйти...

Несомнѣнно, что, под вліяніем душевнаго потрясенія, я сдѣлал ошибку, уйдя из Театра слишком поспѣшно...

В том же сезонѣ работа Студіи показала, что самыя оптимистическія предположенія относительно ея будущаго—оказались превзойденными. Студія из Школы превратилась в Театр...

Первой ея постановкой была пьеса В. М. Волькенштейна—„Калики перехожіе".

Сказать по правдѣ—этот спектакль не был большим и ярким достиженіем Студіи. Как пьеса, бывшая первым опытом драматурга, так и исполне-

ніе—первый опыт работы студійной молодежи, были довольно блѣдны.

Но, настоящій и большой успѣх пришел к ней уже в слѣдующем сезонѣ, когда были поставлены „Гибель Надежды“, „Праздник мира“ и наконец—„Сверчок на печи“, инсценированный по роману Диккенса Б. М. Сушкевичем... Если к Художественному Театру слава пришла с постановки Чеховской «Чайки», то для студіи такою «Чайкой»—был «Сверчок на печи».

К тому времени Студія уже перемѣнила помѣщеніе, обосновавшись в старом домѣ Варгиных на Скобелевской площади.

Помѣщеніе было небольшое и для Театра не приспособленное, но была какая то особая прелесть и в старинной лѣстницѣ, ведшей во второй этаж барскаго особняка и в старых колоннах, необыкновенно украшавших помѣщеніе...

Чрезвычайно уютное впечатлѣніе производил небольшой зрительный зал, мѣста в котором были построены амфитеатром и сцена, лишенная подмостков и обычной рампы, своею интимностью, как-бы ломавшая всякое средостѣніе между сценой и зрительным залом...

Спектакли Студіи блестящим образом доказали великую цѣнность системы К. С. Станиславскаго ибо успѣх Студіи—был успѣхом системы.

Работа студійцев была необыкновенно тяжела. Они должны были одновременно участвовать в работѣ Театра и строить свое молодое дѣло. Для «своих» репетицій у них было время только по ночам, но молодость и энтузіазм побѣждают всѣ препятствія!

Только нѣсколько лѣт спустя, Студія получила самостоятельное бытіе и этот отход ея от alma mater—сыграл роковую роль в жизни Художественнаго Театра.

В лицѣ студійцев Театр лишился цѣлаго поколѣнія, взлелѣянных им, молодых артистов, лишился «смѣны» и в срочном порядкѣ вынужден был искать им замѣститей.

К тому времени, существовало уже нѣсколько Студій—«Вторая Студія», являвшаяся осколком школы М. О. Массалитинова, «Третья Студія», образовавшаяся из группы молодежи, работавшей под руководством Е. Б. Вахтангова и, наконец—«Четвертая Студія», которая была организована Г. С. Бурджаловым из артистов, обслуживающих районные спектакли Театра.

Из молодых актеров этих Студій, Театр и должен был найти замѣстителей на мѣста, освободившіяся за уходом «второго поколѣнія». Эти были уже не «дѣти», а «внуки» Театра, им усыновленные...

Этот актерскій матеріал был уже не тот...

«Внуки» были слишком молоды, слишком зелены, слишком не опытны...

Отдѣленіе Первой Студіи—было первым сокрушительным ударом, нанесенным дѣтищу К. С. Станиславскаго и В. Н. Немировича. Война и революція довершили это дѣло разрушенія...

Одним из основных элементов Театра—является зритель. Это не публика кино, пассивно воспринимающая предложенное ей зрѣлище. Зритель Театра—активный участник в процессѣ сценическаго творчества.

Если актера можно сравнить с радіовѣщательной станціей—зритель в Театрѣ играет роль радіопріемника.

Зритель должен быть «настроен» на соотвѣтствующую длину волны, идущую со сцены. Иначе спектакль «не звучит», а токи, идущіе от актера—безслѣдно тонут в мрачной, холодной и страшной пропасти зрительнаго зала...

В Художественном Театрѣ была всегда «своя

публика», совсѣм отличная от публики других театров. Публика, состоявшая, по преимуществу, из интеллигенціи и учащейся молодежи, нѣжно любившая «свой» Театр и умѣвшая принимать участіе в творческом процессѣ его работы...

Война и революція лишила Театр этой привычной и необходимой ему аудиторіи—спектакли его «перестали звучать»...

С начала войны, появилась в Москвѣ волна бѣженцев из прифронтовой полосы, буквально затопившая зрительный зал. С появленіем этой публики—сразу принизился средній культурный уровень зрителя, а вмѣстѣ с ним упало и качество актерскаго творчества.

С наступленіем революціи - появился уже совсѣм новый зритель, не искушенный искусством и не подготовленный к воспріятію тетральнаго зрѣлища, лишенный всякой культуры. Зритель, лущившій сѣмячки во время представленія и ржавшій в неподходящих мѣстах...

Контакт между сценой и зрительным залом был порван окончательно...

А вмѣстѣ с тѣм, основные кадры Театра рѣдѣли и старились...

Руководящія роли оказались в руках молодых, неопытных и не всегда подходящих актеров...

Ансамбль, удивительный ансабль, создавшій славу Художественному Театру, был нарушен...

А между тѣм, против Театра, как цитадели ненужнаго революціи буржуазнаго искусства—шла бѣшенная травля и борьба не на живот, а на смерть...

В Театр пришел хам...Пришел как хозяин, но сначала робко, озираясь, не потеряв еще уваженія к прошлому, а потом, постепенно распоясавшись, показавшій свое лицо Калибана...

Ячейки и Мѣсткомы начали вмѣшиваться не только в административную, но и в художествен-

ную стороны жизни Театра... Театр разрушался и этот процесс уже ничто не могло задержать...

Был начат поход даже против самих создателей Театра, которым было брошено самое позорное в совѣтской Россіи обвиненіе — в принадлежности к классу буржуев и эксплоататоров. Припомнили дворянское происхожденіе Немировича и купеческое—Станиславскаго-Алексѣева.

Вопрос об их отстраненіи, одно время висѣл буквально на волоскѣ...

Помню, как вѣтреным осенним днем, шел я по Каретному ряду... Там, против Театра «Эрмитаж», в старинном двухэтажном особнякѣ—много лѣт жил К. С. Станиславскій.

У подъѣзда дома стояло нѣсколько грузовиков и какія то личности, одѣтыя в полувоенные костюмы, спѣшно грузили на них мебель, чемоданы и сундуки... Без шляпы, с развѣвающимися на вѣтрѣ сѣдыми волосами, стоял Станиславскій и смотрѣл, как выносили его имущество...

По распоряженію правительства, его квартира, в которой он прожил столько лѣт, гдѣ прошло столько лѣт его творческой жизни—была реквизирована под клуб для рабочих автомобильнаго гаража ЦИКа.

Неужели, во всей Москвѣ, нельзя было найти другого помѣщенія для клуба шофферов, помимо квартиры этого мірового художника!

И когда он стоял у подъѣзда своего разоряемаго дома, а вѣтер трепал его волосы и черную ленту пенснэ, мнѣ казалось, он предчувствовал время, когда также будет разрушено его другое любимое гнѣздо—Театр в Камергерском переулкѣ...

Недаром строитель зданія Театра,архитектор Ф. О. Шехтель, заболѣвшій в то время нервным разстройством—страдал навязчивой идеей, что фундамент Художественнаго Театра дал трещину.

Но если зданію и не грозило непосредственное разрушеніе, то для Театра, как такового—этот процесс уже наступил ..

На праздновании 30-ти лѣтняго юбилея—с К. С. Станиславским случился первый припадок грудной жабы. Его увезли заграницу, гдѣ он прожил около двух лѣт.

За это время, процесс совѣтизаціи Театра получил свое завершеніе—туда был назначен Правительственный Директор.

Кто был этот человѣк средних лѣт, с иностранной фамиліей—сказать трудно. Личность эта ничем в области искусства не была замѣчательна. Все, что о нем знали—это, что мать его, когда-то, была кастеляншей в Московском Воспитательном Домѣ, для Директора Художественнаго Театра, пожалуй, немного.

С появленіем Директора, процесс внѣшняго и внутренняго обезличенія Театра пошел еще болѣе быстрым темпом. Теперь уже давно нарушен самый стиль Художественнаго Театра и стѣны променуаров и фойэ густо завѣшаны совѣтскими плакатами...

Нѣт в Театрѣ того спеціальнаго запаха—смѣси сосновой воды и каких-то специй, запаха Художественнаго Театра, который оставался в памяти навсегда...

В фойэ стоит, прищурив калмыцкій глаз, бюст тов. Ленина и красныя тряпки с лозунгами пятилѣтки—закрывают строгое дерево барьеров бельэтажа и балкона...

Медленно, но неуклонно, новый совѣтскій репертуар вытѣсняет старый, признанный нынѣ „несозвучным эпохѣ".

Луначарскій, как-то, обмолвился крылатой фразой: „Скучно стало бывать в театрах—кажется, что во всѣх ты смотришь одну и ту же пьесу".

Всюду идет одна и та-же совѣтская агитпро-

паганда и всѣ „допущенныя к представленію“ пьесы —построены на один лад, на один образец...

Художественный Театр потерял свое лицо, свою индивидуальность...

Старая славная гвардія Театра сходит со сцены...

Нѣт больше Грибунина, Лужскаго, Александрова, Бурджалова, Раевской—всѣ они умерли. Больше не играют Лилина, Книппер, Станиславскій, Вишневскій—они состарились...

Рѣдко на афишах спектаклей вы найдете имена Немировича и Станиславскаго—режиссеры Театра теперь Телешева и Судаков—„их имена ты Господи вѣси“...

Московскій Художественный Театр умер...

И не случайно, в прошлом году совѣтское правительство измѣнило самое его наименованіе. Сегодня в Москвѣ есть „Театр имени Максима Горькаго“, находящійся в зданіи, гдѣ нѣкогда был Московскій Художественный Театр...

Есть даты радостныя и даты печальныя—дни поминовеній... К этим послѣдним относится прошлогодній 35-ти лѣтній юбилей Театра...

В сообщеніях о его праздновании поразительна одна деталь: актерам-учредителям совѣтским правительством было разрѣшено сохранить для ношенія значки с прежним гербом Театра—Чайкой.

По словам газет, эта „милость“ была ими встрѣчена с особенной радостью.

Не та ли это горькая радость, которую дает право сохранить изображеніе дорогого, но навсегда ушедшаго существа?...

Художественнаго Театра больше нѣт...

Это грустно, это больно, но это правда.

Остается утѣшаться только тѣм, что мы знали, любили и учились в этом самом прекрасном Те-

атрѣ міра... „Не надо говорить с тоской—их нѣт, с благодарностью—были".

Занятіе юридической практикой давало мнѣ большое удовлетвореніе. Дѣятельность адвоката, в части судебных выступленій—во многом совпадает с актерской профессіей. Я работал успѣшно и скоро у меня образовалась большая кліентура. Так шло до 1917 года, когда наступила революція... Всѣ привычные устои жизни оказались разрушены, всѣ цѣнности переоцѣнены, и все свѣтлое—повержаны... Надо было как-то по новому строить свою жизнь. Только Театр, казалось, устоял перед мутными потоками разрушенія...

Но мысль возвратиться на подмостки до 1920 года мнѣ все-же не приходила в голову—старая рана давала себя чувствовать... В то время, я часто бывал у актрисы Малого Театра Е. Н. Найденовой, неоднократно меня убѣждавшей снова вернуться на сцену. Я гнал от себя этот соблазн, я боролся с ним подобно св. Антонію, но сладкая отрава кулись вновь начала дѣйствовать и узнав, что в маѣ 1920 года предстоят дебюты на Малой сценѣ, я рѣшил снова испытать свое счастье...

С рекомендательным письмом Е. Н. Найденовой, я обратился к Директору Театра С. А. Головину, для того, чтобы узнать от него условія дебюта. Он принял меня весьма любезно, но заявил, что вопрос этот находится всецѣло в руках А. И. Южина, с которым мнѣ нужно об этом говорить лично. „Хотите, я сейчас узнаю, когда Александр Иванович сможет вас принять?", сказал он, берясь за телефонную трубку. Я отвѣтил согласіем... Из телефоннаго разговора выяснилось, что А. И. Южин свободен и может принять меня через полчаса...

В тѣ времена, на улицах Москвы извозчиков не было, трамваи не ходили и я отправился из Те-

атра пѣшком в Большой Палашевскій переулок, который нынѣ переименован в „Улицу Южина".

По тому времени, когда московскія квартиры, как правило, представляли собою мерзость запустѣнія, рѣченную пророком—квартира А. И. Южина поражала своей чистотой, а роскошные кавказскіе ковры на стѣнах и под ногами, довершали великолѣпіе.

Южин встрѣтил меня в своем кабинетѣ сидя за громадным столом, заставленным фотографіями, под большим портретом М. Н. Ермоловой... Он был одѣт в австрійскую куртку, такую же как на извѣстном портретѣ гдѣ изображен вмѣстѣ с Ленским.

Он отнесся ко мнѣ чрезвычайно любезно и внимательно—как воспитанник Студіи Художественнаго Театра, я, видимо, возбудил к себѣ его интерес. Он говорил о моем поступленіи в Театр как о дѣлѣ рѣшенном и даже обѣщал мнѣ, в ближайшем сезонѣ, роль графа Альмавивы в „Женитьбѣ Фигаро". При прощаніи он наговорил мнѣ кучу комплиментов и, выходя от него, я уже вѣрил в свое будущее на Малой сценѣ...

В то время, я не знал, к сожалѣнію, что обѣщанія А. И. Южина рѣдко претворяются в жизнь...

Прошеніе с просьбой о предоставленіи дебюта было мною подано и вскорѣ, на желтой оберточной бумагѣ, я получил извѣщеніе, гласившее, что: Завѣдывающій Художественной Частью О. А. Правдин просит меня пожаловать для переговоров.

Когда я вошел в небольшой, старинный, колонный зал, представлявшій собою помѣщеніе Дирекціи—он, до отказу, был наполнен актерами и актрисами самаго разнообразнаго вида и возраста...

Дебютанты приглашались к столу О. А. Правдина, который задавал им вопросы об их сценическом стажѣ и пьесы, в которой они хотѣли дебютировать. Мнѣ стало жутковато... То и дѣ-

ло слышалось: „15, 20 лѣт на сценѣ“. Имена антрепренеров: „Синельников, Незлобин, Бородай и Михайловскій“...

Очередь, наконец, дошла и до меня... Данные, которые я мог привести, были скромны...

„Сколько лѣт вы были на сценѣ?“

„Два с половиной года“.

„Что же вы дѣлали потом?“

«Был помощником присяжнаго повѣреннаго»...

Впечатлѣніе от этаго послѣдняго отвѣта было совершенно неожиданным... Старик Правдин совершенно расплылся в улыбку...

„Вы—присяжный повѣренный, вот это хорошо. В чем вы желаете дебютировать?“

«В «Горѣ от ума», в роли Репетилова», отвѣтил я.

Записав что слѣдовало—он крѣпко пожал мою руку и перешел к слѣдующему дебютанту...

Дебюты были назначены на 15-е мая—как раз день моего рожденія. Им предшествовало двѣ репетиціи. С чувством понятной робости вступил я впервые на подмостки, по которым ходил Мочалов, Щепкин и Ермолова...

Благоговѣйный трепет мой еще усилился, когда из костюмерной Театра я получил фрак, на спинкѣ котораго чернильным карандашем было написано: «Господин Горев» и жилет, на котором значилось: „Господин Шумскій“...

Как сошел дебют —ясовершенно не помню, повидимому я был в хорошем „кругу“... Мужских вакансій было только четыре—дебютировало же 23 человѣка. Шансов, конечно, было немного, но, обѣщаніе Южина данное ьм при встрѣчѣ—поддерживало во мнѣ увѣренисть в успѣхѣ...

На случай неудачнаго исхода дебюта—у меня была перестраховка. Незадолго перед тѣм, я познакомился с Н. М. Радиным, который в то время

былъ Отвѣтственнымъ Руководителемъ „Театра Корша". Повидимому, я произвелъ на него благопріятное впечатлѣніе такъ какъ онъ предложилъ мнѣ вступить въ труппу Коршевскаго Театра.

Выжидая результаты дебюта, я не далъ ему рѣшительнаго отвѣта, оставляя его предложеніе «про запасъ».

Со времени дебюта прошло больше трехъ недѣль, когда, наконецъ, въ толстомъ самодѣльномъ конвертѣ—я получилъ слѣдующее извѣщеніе „Дирекція Государственнаго Академическаго Московскаго Малаго Театра проситъ васъ пожаловать на предметъ заключенія договора на предстоящій сезонъ"...

Въ тотъ же день я позвонилъ М. Н. Радину по телефону и отказался отъ службы у «Корша»...

На четвертомъ году революціи, Малый Театръ представлялъ собою нѣчто, вродѣ забытой барской усадьбы. .

Четвертый годъ шло разрушеніе всѣхъ матеріальныхъ и духовныхъ цѣнностей...

С вечера, улицы Москвы погружались въ непроницаемый мракъ т. к. электричества для освѣщенія ихъ не хватало... С утра, по грязнымъ тротуарамъ, сновали люди въ толстовкахъ, сшитыхъ изъ занавѣсей, одѣялъ и пледовъ, а люди—рикши, впрягшись въ убогія колясочки, возили съ вокзала на вокзалъ драные мѣшки съ жалкимъ продовольствіемъ...

А старое, казарменное зданіе на Театральной Площади, «Воздвигнутое по Высочайшему повелѣнію Русскимъ Зодчимъ Карломъ Андреевичемъ Тономъ» продолжало стоять, мрачное и внушительное, какъ-бы не допуская подъ могучіе своды своихъ незванныхъ пришельцевъ...

Впрочемъ, Малый Театръ—слѣдовало бы, скорѣе, сравнить съ одинокимъ островомъ, въ основаніи своемъ подмываемымъ волнами ибо выстроенъ онъ былъ на берегу рѣки Неглинки, еще при Александрѣ Первомъ взятой въ трубу.

Рѣчка эта постоянно размывала фундамент зданія, которое давно уже стало давать трещины и, чуть ли не с перваго года революціи, начались работы по его укрѣпленію. Плохо-ли, хорошо-ли они производились, сказать трудно.

Извѣстно только, что лица из состава Дирекціи, причастные к ремонту—рѣзко отличались своим упитанным и, так сказать, буржуазным видом от пріобрѣвших, благодаря благодѣтельному большевистскому режиму, стройныя формы других актеров Театра.

Нѣкоторыя перестройки были предприняты и внутри помѣщенія—был выстроен ряд новых уборных и роскошное, двухсвѣтное фойэ для артистов. Правда, вся эта роскошь просуществовала недолго, так как при наступленіи „нэпа", из за отсутствія средств и новыя уборныя и фойэ—были обращены в конторское помѣщеніе, сданное какому-то учрежденію.

Грустно было, что, при перестройкѣ, старый артистическій подъѣзд, выходившій в сторону гостиницы „Метрополь", подъѣзд, по лѣстницѣ котораго поднимались, в свое время, Щепкин, Мочалов и Ленскій—был уничтожен и передѣлан в запасный выход для рабочих...

Все—как прежде, все—как в старыя добрыя времена шло в Московском Малом Театрѣ...

У подъѣзда Дирекціи стоял старичек-курьер, служившій чуть-ли не с времен, блаженной памяти, Государя Николая Павловича! Он попрежнему почтительно отворял дверь и прославился своим отвѣтом одному из совѣтских сановников, спросившему его: „В театрѣ, товарищ Южин?".

„Так точно", отвѣчал старик, „их сіятельство, товарищ Александр Иванович—в своей уборной".

Этот курьер был типичен для всего уклада Малаго Театра того времени, только слегка и поверхностно затронутаго пролетарской революціей.

В чем же причина, что большевики, при всей их необычайной смѣлости и любви к разрушенію— на четвертом году революціи сохранили этот осколок ненавистнаго им прошлаго?

Аппетит приходит с ѣдою, а смѣлость идет вслѣд за безнаказанностью.

В тѣ времена, они не рѣшались даже снять орлов, вѣнчавших Кремлевскія башни, а мысль снести Иверскую часовню тогда казалась безумной.

Дальше того, чтобы рядом с нею повѣсить доску с цитатой из Маркса: „Религія—опіум для народа"—они еще не шли.

Как удивительно это теперь, когда нѣт уже больше ни Часовни, ни Чудова монастыря, ни Храма Спасителя... Как странно звучит это теперь, когда и от Малаго Театра не осталось уже больше ничего, кромѣ одного только его наименованія...

Сезон 20--21 г.г.—был временем крутого поворота в театральной политикѣ большевиков.

Завѣдывающим Театральным Отдѣлом Московскаго Совѣта был назначен В. Э. Мейерхольд— „Талантливый Хулиган", по мѣткому выраженію товарища Малиновской, бывшей завѣдывающей Государственными Академическими Театрами.

В. Э. Мейерхольд только что вернулся с Юга, тогда захваченными большевиками и, как Герострат—был охвачен страстью к разрушенію, противополагая свою агрессивную тактику—охранительной политикѣ Наркомпроса А. Б. Луначарскаго.

Послѣдній был единственным „комсанорником", котораго мнѣ удалось наблюдать в частной жизни. Я нѣсколько раз вастрѣчался с ним в домѣ моего друга К. В. Эггерт и даже был у него на квартирѣ, предполагая организовать поѣздку Малаго Театра в Ригу, а для успѣха этаго предпріятія—привлечь к ней его супругу Н. А. Розенель.

Этот „вождь революціоннаго пролетаріата"— был глубоко пропитан буржуазной закваской.

Помню как однажды в домѣ Эггертов, попивая французское бѣлое вино, нѣсколько бутылок котораго он всегда привозил с собою в гости, одѣтый в шелковое бѣлье и поблескивая стеклами золотого пенснэ, он выразил желаніе—закончить дни свои, не иначе как, на Югѣ Франціи...

Мечта эта, как извѣстно осуществившаяся, высказанная вслух—звучала тогда необыкновенно цинично!...

Никогда, конечно, ни при каком строѣ и ни при каком правительствѣ—нэпотизм, не процвѣтал таким махровым цвѣтом, как при режимѣ совѣтском.

Женившись на Розенель, надо полагать что одним из условій этаго брака было устройство ея театральной карьеры—Луначарскій брал „невещественныя" взятки, покровительствуя Театрам, приглашавшим в труппу его супругу—совершеннѣйшую бездарность.

Одно время, госпожа Розенель состояла, по совмѣстительству—актрисой] чуть ли не всѣх Театров города Москвы. Она числилась в Малом Театрѣ, в Театрѣ Корша, в Новом Драматическом Театрѣ, впрочем, для нея спеціально и открытом Наркомпросом и т. д. и т. д.

Проживал Луначарскій не в Кремлѣ, а в одном из переулков Арбата, в квартирѣ, реквизированной у одного извѣстнаго присяжнаго повѣреннаго. Все оставалось там так—как было при прежнем владѣльцѣ. Нетронутым был и кабинет краснаго дерева в стилѣ Людовика ХУІ-го...

Только гипсовый бюст „Ильича", продававшійся за двугривенный на любом перекресткѣ и стоявшій на письменном столѣ—показывал, что за ним работает не буржуазный адвокат, а совѣтскій Министр Народнаго Просвѣщенія...

Прямо из прихожеі дверь вела в двухсвѣт-

ный холл, с превосходным Бехштейном... На одной стѣнѣ, в маслѣ, акварели, бронзѣ и мраморѣ —висѣли изображенія самого Наркома. На другой— —снова масло, акварель, бронза и мрамор—госпожа Розенель.

Пройдя через роскошную столовую рѣзного дуба, гдѣ стоял разкрытый на 12 персон стол, посѣтитель попадал в будуар хозяйки, обставленный мебелью „из дворцоваго запаса"—корельская береза с бронзой. Там, в глубоком креслѣ, перед камином—виднѣлись „кружева словно пѣна" и, наконец—она...

Та самая Наташа Сац, которую за два года до этаго я встрѣтил на улицѣ в рваных ботинках, причем из одного выглядывал большой палец с грязным ногтем!...

Нѣт, однако, сомнѣній, что при всей своей личной антипатичности—Луначарскій сыграл роль тормаза, при стремительном скольженіи русскаго Театра в коммунистическую пропасть. Это он, в свое время, оградил Малый и Художественный Театры от неистовых экспериментов Мейерхольда, создав группу Академических Театров. Это он противодѣйствовал засоренію репертуара революціонными агитками и звал—„Назад к Островскому!" Это он, наконец, защитил К. С. Станиславскаго, котораго торжествующая театральная чернь хотѣла выбросить из его Театра, как буржуя-капиталиста...

Если за время революціи аппарат Малаго Театра оказался неразрушенным, то только благодаря тому, что фактическим его руководителем Наркомпросом был оставлен А. И. Южин, стоявшій во главѣ Театра со смерти А. П. Ленскаго, т. е. с 1909 года. Отстаивать право «буржуазнаго», «бывшаго царскаго» Театра на существованіе и защищать его от яростных нападков Мейерхольда и

иже с ним—было дѣлом нелегким. Помимо всяких комиссій, засѣданій и проч.—вопрос этот выносился на толпу и, чуть-ли не ежедневно, на эстрадах различных аудиторій, можно было видѣть внушительную фигуру А. И. Южина, выступавшаго перед рабоче-крестьянской публикой с докладами на тему: «О традиціях Малаго Театра»...

Рѣдко встрѣчаются в жизни личности, которым судьба дает возможность так полно и всесторонне проявить себя во внѣ, как это было суждено А. И. Южину.

По рожденію грузинскій князь Сумбатов—он был большим и признанным драматургом, пьесы котораго и посейчас еще не утратили интереса. Как актер—он принадлежал к славной плеядѣ, к столпам Малаго Театра и разцвѣт его дѣятельности совпал с тѣм временем, когда в труппѣ Театра были А. П. Ленскій, М. Н. Ермолова, О. А. Правдин, чета Садовских и др.

Наконец, он стал во главѣ этаго Театра, в котором прошла вся его творческая жизнь и, как капитан—сдѣлал все, чтобы провести театральный корабль среди бурь и подводных камней революціи...

Его фигура была характерна для всего внутренняго образа. Надо всѣм доминировала громадная голова, как-бы придавившая своею тяжестью его, слегка приподнятыя, плечи.

Как актер—он был, пожалуй, черезчур умен. В его игрѣ слишком многое шло от разума и было недостаточно согрѣто чувством...

Лучше всего ему удавались комедійныя роли, однако, как это часто бывает, его привлекал трагическій репертуар. Но ни Гамлет его, ни Отелло —не трогали и не зажигали зрителя...

Только к концу жизни, его исполненіе получило ту теплоту, которой не хватало в молодости.

В жизни—он не был бойцом-фанатиком, а

вкрадчивым и тонким политиком, чуть чуть, быть может, склонным к оппортунизму.

Впрочем, пожалуй, другого пути при совѣтской власти у него и не было.

Малый Театр получил автономію и управлялся выборной Дирекціей, если не ошибаюсь, из пяти лиц.

В состав ея входили: А. И. Южин, О. А. Правдин, С. А. Головин, И. С. Платон и еще один Член по выборам от технического персонала—рабочих, портных, капельдинеров и проч.

По существу же—А. И. Южин был полновластным хозяином дѣла.

Все оставалось в Театрѣ как было, стало только немного хуже... Тѣ же капельдинеры, только лишеные красных жилетов и золотых галунов с черными двуглавыми орлами—напоминавшіе ощипанных павлинов... Тѣ же актеры, столько сильно похудѣвшіе и говорившіе не столько о ролях и постановках, сколько о выдаче меда или яблок из театральнаго кооператива...

Общая обстановка, общій дух—остались прежними. Послѣ безобразія и хамства, которыми была пропитана совѣтская дѣйствительность—в старых стѣнах Малаго Театра можно было отдохнуть душой...

Правда, перед репетиціями, в „курилкѣ", увѣшанной старинными выцвѣтшими дагерротипами, полуголодные актеры, в погонѣ за хлѣбом насущным, оживленно обсуждали эфемерныя коммиссіонныя операціи: М. И. Климов—предлагал партію дров, не меньше тысячи вагонов, М. С. Нароков—рекламировал какія то поперечныя пилы, опять таки в количествѣ не меньше ста тысяч штук, которых ни тот ни другой никогда не видал...

Но когда вбѣгал курьер и докладывал: „Князь пріѣхали"—невольно умолкали разговоры и

стоя, всѣ, с глубоким поклом, привѣтствовали своего признаннаго руководителя...

Если Ломоносов сказал правду, что, не его можно отставить от Академіи, а только Академію от него то послѣдніе годы—Малый Театр был отставлен от А. И. Южина.

Совѣтское правительсто, за нѣсколько лѣт до смерти—назначило Южина Почетным Директором, предоставив ему единственное реальное право—утверждать текущій недѣльный репертуар.

Правительственный Директор товарищ Владиміров, бывшій когда то в Театрѣ статистом—вытѣснил Южина из его Alma Mater...

Умирая на югѣ Франціи, вдали от Театра, он работал над послѣдним своим произведеніем—драмой „Рафаэль". Она так и не увидѣла свѣта рампы т. к. идеи автора были признаны цензурой „несозвучными моменту"...

Ко времени моего вступленія в Театр, послѣдніе могикане—О. А. Правдин, С. К. Лешковская и М. Н. Ермолова—были еще в труппѣ.

Мнѣ даже выпало счастье участвовать в трех послѣдних спектаклях, сыгранных М. Н. Ермоловой. Она была уже настолько слаба, что могла выступать только в одной роли—„Княжны Плавутиной", в „Холопах" Гнѣдича, т. к. эта роль ведется сидя в креслѣ. Эти выступленія ея были, поистинѣ—„большими днями" в жизни всего театральнаго коллектива.

За нею посылался старый, дребезжащій „Форд", обычно, за отсутствіем бензина, стоявшій без употребленія. Занятые в пьесѣ актеры, ожидая ея прибытія, собирались в „курилкѣ". Помощник режиссера С. И. Ланской, ради парада одѣтый в длинный сюртук и, из-за холода, в выскіе сѣрые валенки—по обычаю, нервничал и суетился...

Но вот вбѣгал курьер и объявлял: „Марья Николаевна пріѣхали"...

Навстрѣчу ей, поспѣшными шагами шел А. И. Южин и через нѣсколько минут, под руку с ним— появлялась Марія Николаевна...

Перед великою актрисой, в почтительном поклонѣ склонялись актеры и с ласковой улыбкой привѣтствовала их Ермолова, направляясь в свою уборную...

Она умерла, через нѣсколько лѣт послѣ ухода со сцены, в своем старом домѣ у Никитских ворот, вновь, в видѣ особой милости—„подаренной" ей большевиками... Перед смертью, она вела жизнь затворницы, выходя из даму только в церковь...

Хоронили ея—за счет правительства, с факелами, оркестрами, рѣчами и всей той помпой и шумихой, которыя так противны были этой исключительной актрисѣ, девизом которой была—„скромность", во всю ея долгую жизнь...

Из за перестройки зданія, первый мой сезон в Малом Театрѣ пропал почти совершенно. Спектакли начались только на Пасхѣ—в апрелѣ. Времени было много и я вступила в труппу „Театра Московскаго Уѣзднаго Совѣта"—„М.У.С.а", назначеніем которой было обслуживаніе—зимою фабрик и заводов, а лѣтом—подмосковных театров, в Пушкинѣ, Малаховкѣ и Царицынѣ.

Завѣдывающим Художественной Частью числился там О. А. Правдин и, таким образом, работа моя находилась в связи с Малым Театром. Трудно вообразить себѣ тѣ невѣроятныя условія, в которых она протекала!

Лѣтом спектакли давались по субботам и воскресеньям.

Уѣздный Совѣт должен был предоставлять актерам помѣщеніе для ночлега и питаніе. О послѣднем и говорить не приходится—на обѣд давали какую то бурду вмѣсто супа, а на второе—кашу без масла.

Что же касается до ночлега, то он был организован весьма примитивно—на сцену наваливали прошлогоднюю, прогнившую солому и на ней, в повалку, актеры располагались на ночь... Только в Общежитіи при театрѣ в Царицынѣ, от прежних годов—сохранилась такая роскошь, как кровати с пружинными матрацами.

Правда, тик был сорван—по всей вѣроятности кто-то употребил его с большой пользой—пружины были переломаны и на двух полагалась одна кровать!

Первое время давались и простыни, причем наш багаж подвергался чуть-ли не обыску—администрація боялась как-бы актеры не захватили с собою „случайно" этих предметов буржуазнаго обихода! Надо отмѣтить, что к концу сезона простынь этих уже не было и в поминѣ.

Еще хуже обстояло дѣло с выѣздами на фабрики зимой. В нетопленных вагонах, набитых до отказа, нас везли до какой-нибудь станціи, а оттуда, на санях или подводах—верст пятнадцать двадцать всторону.

Театр представлял собою, обычно, какой-нибудь сарай, наскоро приспособленный под «храм Мельпомены» и, само собой разумѣется, плохо топленый.

Обѣд бывал не всегда, а, в большинствѣ случаев, замѣнялся «чаем» из неизвѣстной травы, без сахара, с черным, плохо выпеченным хлѣбом. Понятно, что художественная цѣнность таких спектаклей невысока.

Припоминаю как однажды, совершенно простуженный от предшествующей поѣздки, я должен был, на Мытищенском Заводѣ под Москвою—играть „Константина" в «Дѣтях Ванюшина». Пріѣхал я с температурой... В громадном театрѣ было холодно, как на сѣверном полюсѣ... Я заявил руководителю, что самоубійством кончать не намѣ-

рей и либо буду играть в шубѣ и шапкѣ, либо совсѣм выступать не буду.

Пріѣхал же я в бараньем нагольном тулупѣ и папахѣ—костюм для Константина Ванюшина, правда, не вполнѣ подходящій...

Разговоров по этому поводу было много, но тѣм не менѣе, я настоял на своем. Зато выходя и уходя со сцены, я слышал звучные свистки рабочей аудиторіи, возмущенной дерзкой наглостью буржуя!

В тѣ времена, тысячныя вознагражденія в совзнаках представляли собою ничтожную реальную цѣнность и, в переводѣ, скажем, на сахар— мое поспектакльное вознагражденіе составляло не больше полфунта сахару-песку!

Одной из первых постановок сезона 21—22 годов, в Малом Театрѣ—была «Марія Стюарт» Шиллера, ставил которую Александр Акимович Санин незадолго до того приглашенный на Малую сцену.

А. А. Санин—был одним из основателей Московскаго Художественнаго Театра, еще в бытность студентом, сблизившійся с К. С. Станиславским по работе в „Обществѣ Искусств и Литературы". Он собственно, был единственный „настоящій" режиссер в Малом Театрѣ т. к. И. С. Платон, состоявшій в этом качествѣ в Театрѣ свыше 25-ти лѣт—был просто чиновником, по старинкѣ намѣчавшим мизансцены и обставлявшій сцену трафаретными павильонами.

А. А. Санин очень благоволил ко мнѣ и останься он в Театрѣ—я, пожалуй, мог бы разсчитывать на интересную работу. Но, на мое несчастье, он в этом же сезонѣ сумѣл устроить себѣ командировку заграницу откуда больше не вернулся.

По газетным свѣдѣніям, он сдѣлал нѣсколько постановок в „Grande Opera" в Парижѣ, а потом

режиссировал в Королевском Театрѣ в Мадридѣ. Гдѣ он находится теперь—я не знаю...

Будучи признанным и большим художником, он, тѣм не менѣе, не пользовался в Театрѣ тѣм авторитетом, на который имѣл всѣ права.

Трудно найти другого человѣка, который систематически сам подрывал бы довѣріе к своим словам, а главное к похвалам, на которыя так падки актеры, как это дѣлал Александр Акимович. У него была манера, сидя в партерѣ за режиссерским столиком, по окончаніи какой-нибудь сцены, кричать по адресу одного из исполнителей:

„Замѣчательно, брат, замѣчательно. Ты мнѣ просто напомнил Варламова!“.

А потом, тут же отвернувшись—сказать окружающим:

„Черт бы его побрал, развѣ это актер! Просто старый капельдинер“.

Само собой разумѣется, что добрые друзья немедленно сообщали кому слѣдует об этом отзывѣ и похвалы Санина не цѣнились ни во что.

Память у этаго человѣка на имена—была совершенно исключительна. Он знал по именам рѣшительно всѣх, не говоря уже об артистах труппы, но и учеников Школы и даже статистов.

Человѣк он был очень обходительный, актеров знал и умѣл очаровывать. Помню, я был просто покорен, когда на первой репетиціи он назвал меня безошибочно по имени и отчеству—вниманіе которым режиссеры рѣдко удостаивают молодых актеров, даже послѣ ряда лѣт совмѣстной работы.

При Санинѣ состоял, в каком то неопредѣленном качествѣ, не то помощником, не то ассистентом—нѣкій молодой человѣк, лѣт 24-25—Н. О. Волконскій.

В прошлом, сколько извѣстно, к Театру он отношенія не имѣл, работая в каком-то предпріятіи

в качествѣ бухгалтера. Обладая зычным голосом и хорошо владѣя рѣчью, он был типичным митинговым оратором и часто замѣщал А. И. Южина в его выступленіях на тему: „О традиціях Малаго Театра“.

За отъѣздом А. А. Санина, освободилось мѣсто по Режиссерскому Управленію и, в награду за свою ораторскую дѣятельность, довольно неожиданно—Н. О. Волконскій получил званіе режиссера Театра.

Несмотря на полную безпомощность, при таких исполнителях как Климов, Худолѣев, Головин и другіе артисты Малой сцены, его первая постановка—„Пути к славѣ“ Скриба—производила вполнѣ приличное впечатлѣніе.

Имѣя марку режиссера Малаго Театра, он стал получать постановки в других Театрах Москвы.

Но для того чтобы „выдвинуться“ при таком Завѣдывающем Театральным Отдѣлом как В. Э. Мейерхольд—нужно было продемонстрировать образцы „сверхреволюціонных достиженій“.

И вот, в „Театрѣ имени Коммисаржевской“, просуществовавшем очень короткое время Н. О. Волконскій поставил—„Как вам будет угодно“ Шекспира, заставив актеров в продолженіи всей пьесы кататься по сценѣ на роликах! Цѣль была достигнута—безобразіе это, повидимому, кому то пришлось по вкусу и через нѣкоторое время—Волконскій получил званіе заслуженнаго артиста!

Одно можно сказать по поводу столь скорой и блестящей карьеры молодого революціоннаго режиссера—„пусть называется“, как сказал когда-то безсмертный А. И. Хлестаков в отвѣт на просьбу помѣщика Добчинскаго!

В сезонѣ 1922-23 годов, в труппу Малаго Театра вошел В. Н. Давыдов, избранный к этому времени актерами в—„почетные старики“. Ему было уже за

70 лѣт. Годы революціи не прошли даром и он не был уже тѣм „Grand Bebe"... каким его привыкли видѣть на фотографіях. Кожа на лицѣ одрябла и лежала в глубоких складках, а обвисшій, благодаря худобѣ, подбородок—напоминал собою подвязанный снизу пустой мѣшок...

За весь сезон он выступил в Театрѣ в двух ролях—„Городничаго" и „Фамусова". Для Городничаго он был уже черезчур стар—у него не хватало сил. Знаменитый монолог 5-го акта—„Над чѣм смѣетесь"—не звучал уже как должно. Зато Фамусова он читал изумительно!

Я видѣл в этой роли К. С. Станиславскаго, А. П. Ленскаго и А. И. Южина, но пальма первенства принадлежит безспорно—В. Н. Давыдову. Все же, на спектаклях он был значительно слабѣе, чѣм на репетиціях. Ему уже трудно было вести всю роль в полном тонѣ. Но, репетируя в полутонах, „Дѣдушка", как его звали в Театрѣ—был, поистинѣ, изумителен. Такого мастерства исполненія, разнообразія интонацій и тонкости отдѣлки—не мог дать ни один другой актер!

В концѣ сезона, в Театрѣ состоялся спектакль „Galà"—поставили „На всякаго мудреца довольно простоты" совмѣстными силами Малаго и Художественнаго Театров. Роль «Глумова» играл В. И. Качалов, «Мамаева»—В. Н. Давыдов, «Городулина» —А. И. Южин, а «Крутицкаго»—К. С. Станиславскій. Это была демонстрація окончательнаго примиренія между Малым и Художественным Театром, примиренія двух еще недавно ярых врагов.

Участіем в этом спектаклѣ Художественный Театр подчеркнул преемственность своей школы от традицій Щепкина—перваго актера-реалиста Русскаго Театра.

Двадцатые годы настоящаго столѣтія—были предзакатной порой Московскаго Малаго Театра.

Один за другим сходили со сцены корифеи... В 1921 году, 70-тилѣтним стариком—скончался О. А. Правдин, только что перед этим женившійся на молодой актрисѣ... За ним навсегда оставила Театр М. Н. Ермолова. Потом тяжко заболѣла Е. К. Лешковская—неподражаемая исполнительница ролей свѣтских львиц, в мое время игравшая уже только княгиню Тугоуховскую в «Горе от ума»...

Из труппы 90-х годов, запечатлѣнной на извѣстной фотографіи—оставались только А. А. Южин и А. А. Яблочкина. За ними шло «молодое» поколѣніе—П. М. Садовскій 2-й, Е. М. Садовская 2-я, В. Н. Музиль-Рыжева, А. А. Остужев, В. Н. Пашенная и другіе.

Но, принадлежа к поколѣнію «дѣтей»—артисты эти, даже с большой натяжкой, не могли почитаться „молодежью“, давно заслуживая скорѣе наименованія—„маститых“.

Нѣт в мірѣ людей, болѣе цѣпляющихся не только за молодость, но и за ея тѣнь—чѣм актеры. Нѣт людей болѣе ревнивых к своему ремеслу и поэтому, несмотря на наличіе в труппѣ способной молодежи—20-тилѣтняго Чацкаго продолжал играть М. П. Садовскій, проводившій перед зеркалом часы в подтягиваніи глубоких морщин, бороздивших его лицо.

Правда, как актер, он с годами стал много пріятнѣе так как свойственная ему в молодости грубость исполненія смягчилась, но сиплый голос и годы давали себя знать.

Цѣпко держалась за свое положеніе и В. Н. Пашенная, ни по возрасту, ни по фигурѣ, не соотвѣтствовавшая амплуа, которое она занимала. Актриса с большим самомнѣніем, она пыталась изображать на Малой сценѣ М. Г. Савину, как та вмѣшиваясь в распредѣленіе ролей и протежируя молодым актерам, не всегда при этом руководствуясь их дарованіем.

Амплуа любовников и неврастеников занимал А. А. Остужев. Он сохранил еще удивительный тембр голоса, но ему было уже за 50 и он почти совершенно оглох. Этот недостаток причинял ему громадные страданія—не слыша суфлера, он должен был наизусть выучивать не только свои роли, но и реплики партнеров, угадывая их по движенію губ. Благодаря этому он был крайне нервен и легко возбуждался.

Однажды, на спектаклѣ „Маріи Стюарт", в котором я играл офицера, у котораго, во время ареста, Остужев—Мортимер выхватывает кинжал, которым потом закалывается—произошла слѣдующая исторія.

Послѣ четвертой картины, сняв парик и кирасу, я спокойно сидѣл в своей уборной, т. к. до слѣдующаго моего выхода оставалось не менѣе получаса. Вскорѣ меня вызвали к телефону...

Во время затянувшагося разговора, в комнатѣ, гдѣ стоял аппарат, вбѣжал мальчик Коля, бывшій чѣм-то вродѣ „4-го звонка"—вызывавшій запоздавших артистов на сцену. Увидав меня, он сдѣлал отчаянный жест и ничего не говоря, бросился бѣжать обратно...

Нѣт ничего страшнѣе для актера как опоздать на выход. Когда во снѣ меня давит кошмар, я вижу обычно два сна—либо меня вызывают к доскѣ рѣшать задачу по тригонометріи, либо я опаздываю к выходу...

Обратив вниманіе на странное поведеніе Коли, я повѣсил телефонную трубку и стремглав бросился в третій этаж, гдѣ находилась моя уборная. Чтобы попасть в нее, я должен был пройти мимо уборной А. А. Остужева, находившейся во втором этажѣ. Не успѣл я поравняться с ней, как увидал бѣгущаго навстрѣчу Остужева, с безумным видом размахивавшаго руками. „Гдѣ он, дайте мнѣ его, я его убью", кричал он „он опоздал к выходу, а без

его кинжала я не могу заколоться"! „Я не могу заколоться", повторял он, продѣлывая самые невѣроятные фіоритуры своим прекрасным голосом...

Как пущенная из лука стрѣла—мчался я к себѣ в уборную... Холодный пот выступил у меня на лбу при мысли о безпримѣрном преступленіи, неслыханном в стѣнах Малаго Театра, совершенном мною!

Наскоро надѣв парик и кирасу на ходу застегиваясь—летѣл я на сцену...

Каково же было мое удивленіе и радость когда я увидал, что картина, в которой я играл с Остужевым, не была еще даже обставлена!

Инцидент объяснился очень просто—благодаря глухотѣ. Остужеву показалось, что прозвонили уже три раза, когда был дан только первый звонок...

Для того, чтобы „пробиться" в Малом Театрѣ—молодому актеру нужно было протянуть скучную лямку, по крайней мѣрѣ, десять-двѣнадцать лѣт. Только по отбытіи этаго срока, могла рѣчь идти о каких-то его правах—до того у него были только обязанности.

Были, конечно и исключенія, как напримѣр Е. Н. Гоголева, чуть-ли не со школьной скамьи занявшая положеніе, но они только подтверждали общее правило.

Я очень скоро понял, что сдѣлал ошибку, предпочтя, в свое время, Малый Тетр—Театру Корша, гдѣ положеніе было другое и гдѣ можно было скорѣе разсчитывать на интересную работу.

К этому времени, мой старый друг К. В. Эггерт, уже сдѣлавшій себѣ имя в кино—предложил мнѣ попробовать свои силы в этой области, находя мое лицо фотогеничным.

Воспользовавшись тѣм, что к этому времени совѣтским правительством была возстановлена адвокатура, в видѣ „Коллегіи Защитников"—я рѣшил

уйти из Театра, записаться в Коллегію и работать в кино по совмѣстительству...

Фабрика „Межрабпом Русь", на которой работал К. В. Эггерт—была тогда лучшим киноателье в совѣтской Россіи.

Она образовалась путем сліянія фабрики „Русь"--М. С. Трофимова, учрежденной еще в довоенное время и ателье „Международной Рабочей Помощи Голодающим", получившим из-за границы всевозможную вышедшую там из употребленія киноаппаратуру. Помѣщалась она в Петровском паркѣ в зданіи знаменитаго ресторана „Яр".

Надо удивляться, каким образом, несмотря на примитивность оборудованія, на полную неприспособленность помѣщенія и на невѣроятно трудные для актеров условія работы—фабрика эта могла выпускать продукцію относительно высокаго качества! Интересно знать, что получилось бы, еслибы в такіе условія были поставлены американскіе кино-звѣзды, операторы и режиссеры. Сьемочные ателье помѣщались в „Большом" и „Наполеоновском" залах бывшаго ресторана. Под уборные для актеров был отведен подвальный этаж, гдѣ во времена ресторатора Судакова находилась кухня и погреб.

Уборныя представляли собою двѣ небольших комнаты, меблировка которых состояла из длинных, прибитых к стѣнѣ столов, с разбитыми тусклыми зеркалами и нѣскольких колченогих стульев.

Актеры, независимо от положенія, одѣвались и гриммировались в этих уборных вмѣстѣ со статистами. Вѣшалок не хватало—свои и театральные костюмы сваливались просто на пол.

Из за недостатка стульев, одѣвались и раздѣвались стоя. Вентиляція отсутствовала—воздух был невѣроятный...

Сьемки начинались в 8 часов утра и продол-

жались до глубокой ночи. Ни о каком 8-ми часовом рабочем днѣ и рѣчи не было!

Организація съемок была крайне неудовлетворительна—с 8-ми часов утра приходилось ждать вызова к аппарату до 4-х, а иногда и до 8-ми часов вечера.

В теченіе цѣлаго дня некуда было приткнуться и буквально—негдѣ было присѣсть. Ноги болѣли от безсмысленнаго хожденія взад и вперед по коридору в теченіе цѣлаго дня.

К моменту появленія перед аппаратом—актеры были всегда невѣроятно утомлены и совершенно измотаны.

Не лучше было и с аппаратурой. Ртутных ламп не было и в поминѣ—снимались по старинкѣ, при помощи допотопных „Юпитеров“ и актеры „жгли“ себѣ глаза немилосердно, Помню, как послѣ одной из первых съемок, я проснулся ночью от безумной боли в глазах... С ними происходило что-то совершенно непонятное—они находились в состояніи безпрерывной судороги, сопровождавшейся страшной рѣзью и болью...

Единственным средством для облегченія—было держать их под непрерывным током холодной воды...

Вся ночь прошла без сна... На утро—бѣлки были покрыты кровавыми жилками, глаза распухли, слезились и совершенно не могли смотрѣть на свѣт.

Съемку пришлось отмѣнить...

Работа актера в кино давно интересовала меня, но ближайшее знакомство с нею вызвало только глубокое разочарованіе.

Не случайно, до сих пор, кино не имѣет своей музы—это не искусство, а только область промышленности.

На сценѣ—актер творец. Он субьект творчества.

В кино—он только объект, одушевленный

предмет, которым распоряжается творческая воля режиссера. Если в кино можно говорить об искусствѣ, то только об искусствѣ режиссера.

Конечно, желательно, чтобы и в кино исполнитель обладал дарованіем, но это не есть необходимость, как для актера на Театрѣ.

В кино легче обмануть публику и нѣт сомнѣній, что талантливый режиссер из любой дѣвушки, фотогеничной и обладающей красивой фигурой—может сдѣлать кино-звѣзду. Здѣсь—это только вопрос таланта и желанія постановщика.

Я лично был свидѣтелем того, как механически подчиняясь заданіям режиссера—актриса давала образ потрясающей силы, сама даже не зная зачѣм и для чего диктует ей режиссер опредѣленный образ поведенія!

На экранѣ—зритель был покорен ея „исполненіем", производившим впечатлѣніе подлиннаго искусства.

Я помню, в одной из сцен „Ледяного Дома", первой фильмы в которой я снимался—одной из исполнительниц было дано слѣдующее заданіе: она должна была принять от меня пузырек с ядом, затѣм вздрогнуть от отвращенія и бросить его на пол...

Вот этой «дрожи отвращенія»—актриса никак не могла дать. Послѣ безчисленных повтореній, К. В. Эггерт велѣл поставить за кулисы барабан и в тот момент когда актриса взяла пузырек—раздался неожиданно рѣзкій грохот барабана...

От неожиданности, актриса вздрогнула и выронила из рук пузырек!..

На экранѣ это мѣсто производило сильное впечатлѣніе... Особенно ярок был момент „дрожи от отвращенія!..

Но было ли это искусством? Конечно нѣт!

Поклонники кино возражают: „Не все-ли рав-

но", говорят они, „раз это производит впечатлѣніе? Зачѣм углубляться в вопрос, как и чѣм оно вызвано?"

Идя по этой дорогѣ, мы должны придти к полному отрицанію цѣнности всякаго искусства вообще.

Зачѣм играть пьянаго, когда актера можно напоить пьяным?

Зачѣм давать переживаніе, когда зритель может удовлетвориться простым механическим раздраженіем?

Мастерство режиссера—вот единственный рѣшающій фактор кинопроизводства. В его руках находится ключ ко всей ефильмѣ, — так называемая „монтировка" т. е. сцѣпленіе отдѣльных кадров фильмы в той или иной послѣдовательности.

Правда, снимаясь в кино отрывочно и безсистемно, играя роль то с конца, то с середины, то с начала—актер пытается подойти к извѣстному образу но часто на экранѣ получается нѣчто совершенно противоположное его замыслу. Безчисленные опыты, продѣланные в этом направленіи монтажерами совѣтской Россіи—служат тому блестящим доказательством.

Фильмы «буржуазныя»—европейской или американской продукціи—«несозвучны» совѣтским установкам. И вот, мы видим, как из фильмы, гдѣ дѣйствует, скажем, великодушный и добродѣтельный милліардер и преступный развратный рабочій —получается фильма совершенно противоположная, гдѣ добродѣтельным оказывается рабочій, а преступным милліардер.

Само собой разумѣется, что все это относится к нѣмой фильмѣ, но принципіально—это не имѣет значенія. Вѣдь самый кадр, взятый сам по себѣ—не означает ровно ничего!

Если мы возьмем, напримѣр, господина во

фракѣ сидящаго со скромной, симпатичной дѣвушкой, в ресторанѣ за рюмкой коктейля—это может означать все что угодно.

Быть может—этот господин во фракѣ дѣлает дѣвушкѣ гнусное предложеніе, а может быть—он предлагает ей чек на 20.000 долларов с тѣм, чтобы она вышла замуж за добродѣтельнаго рабочаго по имени Джимми...

Актер в кино—не болѣе как „живая натура", «типаж», пользуясь которым «творить легенду» режиссер. Между ученым псом Ринтинтином, 3-х мѣсячным младенцем, «играющим» в картинѣ с Морисом Шевалье и „Великой" Гретой Гарбо—нѣт никакой принципіальной разницы.

Поклонники кино говорят, что оно естественно вытѣсняет Театр, закономѣрно его замѣщая. С таким же правом можно сказать, что маргарин является естественным замѣстителем натуральнаго масла!

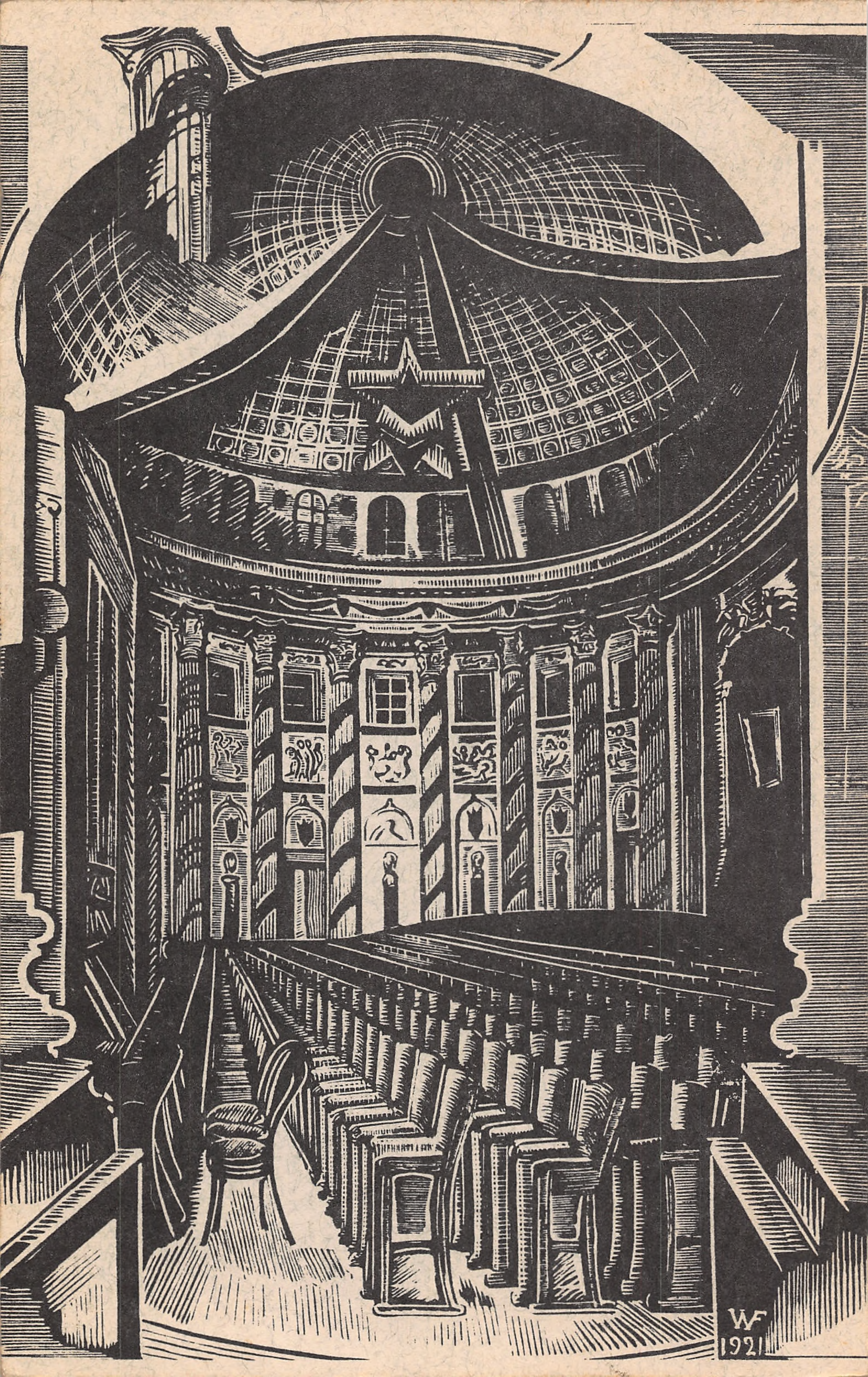
«Кумиры публики»—так пишут рецензенты о прославленных кино-звѣздах—о Дугах, Гретах, о Джонах и Мэри и, к их собственному удивленію, случайно говорят правду.

Кумиры—это боги из дерева и камня, грубое созданіе рук человѣческих...

Должно придти время когда люди, смотря на эти жалкіе подобія богов, удивленно спросят себя—как они могли когда-то им поклоняться?

Должно придти... Но придет ли и когда?..

„Вѣрую Господи—помоги невѣрію моему"...


WF
1921